

LA POESIA DI GÓNGORA

(Continuazione: v. *Critica*, XLII, fasc. V-VI, pp. 278-320)

CAPITOLO V

LA METAFORA E IL « MONDO INTIMO » DI GÓNGORA.

La definizione e quasi descrizione che si fa dei poeti raccogliendo i motivi sentimentali ispiratori della loro poesia, dando così in un quadro il loro mondo intimo, per Góngora è impossibile perchè la sua vita più intima è tutta nelle esteriorizzazioni della sua fantasia. L'espressione della sua personalità è in quella fantasia che di lui poeta è la sola forza viva ed originale, il solo modo in cui egli riesca ad effondersi.

È concentrato in essa, e le immagini su cui ritorna come i modi dello stile che usa a fermarla sono i punti fermi, i termini di riferimento; in essa egli è davvero inconfondibile, coerente e personale. Le sue immagini, anche dove non della sua poesia, recano l'impronta della sua personalità, e come le immagini i suoi modi descrittivi, le parole stesse.

Molte delle caratteristiche che nel cultismo sono raccolte e dominate dalla coscienza di innovatore, e in essa assumono sicurezza e sono trasformate in leggi esteriori, hanno la loro origine in una spontanea elezione della fantasia; le parole, le formule, le metafore.

A far nascere tutte esse troviamo, unica legge, la « libertà ». È essa che determina l'infinita varietà di espressione di Góngora.

Non è questa una varietà immaginosa, una capricciosa inventiva; è un fatto più intimo, è la sola sincerità che in lui conti, il solo suo modo di rendersi ragione del mondo; per questo prosegue non interrotta e a lungo immediata, non cosciente, nel corso di tutta la sua opera. È un primo riflesso della sua ispirazione, la accenna, nel suo

ambiente nasce la poesia di lui. Può dunque dirsi che è il punto vivo della personalità di Góngora, per la quale deve rappresentare il filo conduttore.

In che consiste questa impronta originale di lui sulle cose? La si è detta, con parola che viene spontanea, « deformazione ». Ma deformazione è rispetto ad un consueto ed obbiettivo realismo, non già, per il poeta, di cui è l'unica espressione possibile. Ogni poeta « deforma », cioè rende personali i suoi modi espressivi e il mondo che rappresenta; in Góngora questo avviene in maggior grado, perchè egli non può lasciarsi sfuggire l'unica sorgente della sua poesia, è intento e fedele ad essa; la sua « originalità » non è altro che la esclusività del suo mondo. Non deforma dunque, ma è docile ad una libera fantasia, che è il solo contatto che abbia con se stesso e con il mondo.

In questa docilità è il segreto della immagine gongorina; dai primi passi, in cui si traduce e si rivela in una intensità del linguaggio, carico di suggestione; fino allo svolgersi di questa suggestione, all'esplicarsi dell'intensità, sbocciando nell'immagine gongorina che quella suggestione esprime, cedendole ed incoraggiandola, per metafora: il poeta che, nel 1584, così rappresenta le rose:

No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno... [1].

è lo stesso che rappresenta così, nel 1612, la fine dei fuochi artificiali:

Los fuegos, cuyas lenguas, ciento a ciento,
desmintieron la noche algunas horas,
cuyas luces, del sol competidoras,
fingieron día en la tiniebla oscura,
murieron, y en sí mismos sepultados,
sus miembros en cenizas desatados,
piedras son de su misma sepultura [2].

L'intensità dell'immagine si evolve naturalmente in metafora. E il linguaggio gongorino è continuamente metaforico, di metafore non prese dall'esterno, ma nate da una intima forza di suggestione.

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

[2] I fuochi, le cui lingue, cento a cento, smentirono la notte per alcune ore, le cui luci, competendo col sole, finsero giorno nella tenebra oscura, morirono, e in se stessi seppelliti, le loro membra in ceneri dissolte, pietre sono della loro stessa sepoltura.

Che cosa è la metafora gongorina? Nel suo valore essenziale e poetico (non tenendo conto delle molte classificazioni e interpretazioni che si può farne dall'esterno), è il modo di Góngora di rendere la sua visione delle cose.

Metafora non voluta ma necessaria e spontanea. Alla radice di essa, è una impressionabilità dell'animo, libero da contenuti e da precisi interessi spirituali, pronto a donarsi intero alle sue suggestioni. Che, per questa stessa aridità e vuoto interiore, esigono dal poeta una totale attuazione: unico sfogo del suo animo, unico suo mezzo di rendersi ragione del mondo.

I caratteri della metafora gongorina sono dunque la vitalità — è sempre nuova, non è preconcepita ed esteriore, non decorativa e provvisoria — e la intimità: nasce dall'intimo di uno stato d'animo, è retta da costanti leggi, perchè di quell'animo in essa si riflettono la sensibilità e le predilezioni.

Dominato da impressioni poetiche vive come allucinazioni, Góngora procura di tradurle in linguaggio con assoluta libertà espressiva di immagini, di paragoni, di parole; non è sottoposto ad alcuna regola o ad alcun limite. Le sue metafore fioriscono nella assoluta libertà.

Il nucleo di esse è quella «emozione primaria» di cui parla il Reyes, che esse riprodurrebbero; e che noi diremmo *intensità*; intensità disperata come di chi si appigli all'unico modo di effondere il suo animo. È questa che lo distingue nel numero dei poeti, lo rende inconfondibile, ed è la sua voce poetica e la sua ispirazione propria.

Non poeta di suoni, di colori, non poeta sensuale, nè cerebrale, ma semplicemente poeta, di cui non si vede perchè debba chiedersi una delimitazione quasi fiorito, pomposo e bizzarro ma sempre estrinseco descrittore e decoratore barocco.

E notando la metafora come la più frequente espressione della fantasia di Góngora, non riduciamo questa alle metafore, chè sovente egli non è metaforico ma conciso e semplice, e in effetti la metafora è metafora della intensità della sua fantasia che su tutto predomina e tutto regge.

Il nostro studio finisce col soffermarsi appunto sulle immagini-metafore gongorine, e col sottolinearle: ne offre dunque una lunga serie nè è qui il caso di ripetere il già citato. Ci limiteremo ad alcuni esempi.

Caratteristico di Góngora è il ritornare di immagini e parole care alla sua fantasia. Talvolta, per semplice gusto del loro valore decorativo; così quella, colta negli autori classici, degli amorini ⁽¹⁾.

Ma di solito queste immagini ricorrono, uguali e diverse, a tradurre un'unica impressione che, viva e costante com'è, ritorna e pur si esprime sempre diversamente. Le api, e il miele:

En esta pues Carthago
reina la abeja, oro brillando vago,
o el jugo beba de los aires puros,
o el sudor de los cielos, cuando liba
de las mudas estrellas la saliva (2);
burgo era suyo el tronco informe, el breve
corcho, y moradas pobres sus vacíos
del que más solicita los desvíos
de la isla, plebeyo enjambre leve [3].

Sudando néctar, lambicando olores,
senos que ignora aun la gulosa cabra
corchos me guardan, más que abeja flores
libra inquieta, ingeniosa labra;
troncos me ofrecen árboles mayores,
cuyos enjambres, o el Abril los abra,
o los desate el Mayo, ámbar destilan,
y en rucas de oro rayos del Sol hilan [4].

En breve corcho, pero bien labrado,
un rubio hijo de una encina vieja,
dulcísimo panal, a cuya cera
su néctar vinculó la Primavera [5].

Lo que lloró la Aurora
— si es néctar lo que llora —
y antes que el Sol enjuga
la abeja que madrugaba
a libar flores y chupar crystales,
en celdas de oro líquido, en panales

[3] In questa Cartagine regna l'ape, brillando, oro vago, o il succo beva dell'aria pura, o il sudore dei cieli, quando liba delle mute stelle la saliva; borgo suo era il tronco informe, il breve sughero, e povera dimora, le loro cavità di quello che più ricerca i recessi dell'isola, plebeo sciame lieve.

[4] Sudando nettare, lambicando odori, seni che ignora fin la golosa capra mi serbano sugheri, più di quanti fiori un'ape liba inquieta, ingegnosa elabora; tronchi m'offrono gli alberi maggiori, i cui sciami, o l'Aprile li apra o li diffonda il Maggio, ambra distillano, e in rocche d'oro raggi del sole filano.

[5] In breve sughero, ma ben lavorato, un biondo figlio di una quercia vecchia, dolcissimo favo, alla cui cera il suo nettare vincolò la Primavera.

la orza contenía
que un montañés traía [6].

Entre el esplendor pues alimentado
de flores ya suave ahora cera,
y el dulcemente aroma lagrimado
que fragante del aire luto era... [7].

Città turrite che si rispecchiano nelle acque gli si configurano in
immagine:

En el caudaloso río,
donde el muro de mi patria
se mira la gran corona
y el antiguo pie se lava...

O sagrado mar de España,
famosa playa serena...
pues eres tú el mismo mar
que con tus trecientos besas
las murallas de mi patria
coronadas y soberbias...

Donde esclarecidamente
guarnecen antiguas torres
el crystal del Oceano
en que se mira Ayamonte... [8].

E le navi:

Tú, que con celo pio y humilde saña
el seno undoso al húmido Neptuno
de selvas inquietas has poblado [9].

[6] Quel che pianse l'Aurora (se è nettare che piange) e, prima del sole, asciuga l'ape, mattiniera a libar fiori e suggerire cristalli, in celle d'oro liquido, in favi l'orcio conteneva, che un montanaro recava.

[7] Tra lo splendore alimentato di fiori, e adesso soave cera, e l'aroma dolcemente lacrimato, che fragante dell'aria lutto era...

[8] Nel dovizioso fiume, dove il muro della mia patria si mira la gran corona, e l'antico piede si lava,...

O sacro mare di Spagna, famosa plaga serena... giacchè sei lo stesso uare che nell'alta marea bacia le mura della mia patria incoronate e superbe...

Dove splendidamente guarniscono antiche torri il cristallo dell'Oceano in cui si mira Ayamonte...

[9] Tu, che con zelo pio e umile furia, il seno ondoso all'umido Nettuno di selve inquiete hai popolato.

Velero bosque de árboles poblado
que visten hojas de inquieto lino (3),
puente inestable y prolija que vecino
el Occidente haces apartado,
mañana ilustrará tu seno alado
soberana beldad... [10].

segunda haya,
crystal pisando azul con pies veloces,
salió improvisa, de una y otra playa
vínculo desatado, inestable puente [11].

Si raffigura il meditare un rinchiudersi, come il baco da seta, in un bozzolo:

No hiléis memorias tristes
en este aposento obscuro,
que, cual gusano de seda,
moriréis en el capullo [12].

Reventando el pensamiento,
de moral alimentó
como a gusano de seda
mi necia imaginación;
baboseando cuidados,
y ajenos, que es lo peor,
hiló su carcel la simple
en dos horas de reloj...
En este capullo estuvo
el juicio de don Yo
dos horas... [13].

Mas es su ingenio de seda
que repite para torno,

[10] Bosco a vele, di alberi popolato che veston foglie di inquieto lino, ponte instabile e prolisso, che vicino a noi fal l'Occidente remoto, — domani illustrerà il tuo seno alato sovrana bellezza...

[11] Un secondo legno, calpestando cristallo azzurro con piè veloci, uscì improvviso, dell'una e l'altra riva vínculo distaccato, instabile ponte.

[12] Non filate memorie tristi in questa stanza oscura, chè, come baco di seta, morrete nel bozzolo.

[13] Erompendo, il pensiero di morale [gelso] alimentò, come un baco di seta, la sciocca immaginazione; con la bava dei crucci, e per gli altri, che è il peggio, filò il suo carcere l'ingenua in due ore di orologio... In questo bozzolo stette il giudizio di don Io due ore...

donde creo que ha torcido
la deste candido copo,
desta borla blanca digo,
que ha pretendido baboso,
y que ha hilado gusano,
donde se ha de quedar bobo,
que es capullo para unos
lo que es borla para otros [14].

L'aria, l'acqua sono impalpabili, diafane cortine o mura:

Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente
a la, de viento cuando no sea cama,
de frescas sombras, de menuda grama [15].

... El de muros líquidos que ofrece
corredor el diáfano elemento [16].

Deidad previno celosa
este diáfano muro,
donde el pie vague seguro
de la novilla hermosa [17].

Besando las que al Sol el Occidente
le corre en lecho azul de aguas marinas
turquesadas cortinas [18].

Le ansietà, sono « ali » del cuore:

Facilidades tenía,
que para mí culpa son,
impulsos de un corazón
con más alas que debía [19].

[14] Ma il suo ingegno è di seta che richiede un filatoio, dove credo che abbia avvolto quella di questo candido fiocco, di questa insegna bianca dico, a cui ha aspirato, e che ha filato baco, dove resterà sciocco, ché è bozzolo per taluni quello che è insegna per altri.

[15] Vaghe cortine di volanti vani tirò Favonio lusinghieramente, al letto, se non di vento, di fresche ombre, di erba minuta.

[16] Quello che di mura liquide offre corridoio il diafano elemento.

[17] Provvide una deità gelosa questo diafano muro, dove vaghi sicuro il piede della leggiadra sposa.

[18] Baciando quelle che il sole all'Occidente tira, in letto azzurro di acque marine, turchesate cortine.

[19] I roppa facilità aveva, che per me è colpa, impulsi di un cuore con più ali che non dovrebbe.

El deseo de verla,
para apresurarle arma
de otros remos la barquilla,
y el corazón de otras alas [20].

... Un pastor que, en vez de ovejas,
sigue el impulso veloz
de vuestras hermosas alas
con las de su corazón [21].

In un sonetto burlesco, vuole accennare al luogo comune sul Sebeto, ricco d'onor, « povero d'acque »; ma ecco che dimentica l'un termine dell'antitesi per assorbirsi interamente nella sua visione, e parla riemergere come immagine definitiva:

Riberas del Sebeto, *rio que apenas*
obscurecen sus aguas sus arenas,
gran freno moderò su augusta mano [22].

In un altro sonetto, sulle accoglienze che si preparava a fare Napoli al duca di Lemos, così la sua fantasia adorna la descrizione:

En sus brazos Parthénope festiva,
de aplausos coronado Castilnovo,
en clarines de pólvora os reciba [23].

In una breve poesia amorosa, il concetto galante finisce col prender forma e svolgersi in precisa rappresentazione:

Esta hermosa prisión,
que tan dulce me lastima,
limarla deseo, y la lima,
nuevo acrecienta eslabón.
Indignada la razón
mi libertad solícita,

[20] Per affrettarsi arma di altri remi la barchetta, e il cuore di altre ali.

[21] Un pastore che non le pecore segue ma l'impulso veloce delle vostre belle ali con quelle del suo cuore.

[22] In riva al Sebeto, fiume che appena oscura con le sue acque le sue arene, gran freno moderò l'augusta mano.

[23] Tra le sue braccia Partenope festosa, di applausi incoronato Castelnuovo, con clarini di polvere vi riceva.

y los medios que ejercita,
cual hizo aleando el ave
el sutil lazo más grave,
tal los imposibilita [24].

Accenna, in un sonetto polemico, a una allegorica processione; lo stendardo, è pompa leggiera del vento:

Del viento es el pendón pompa ligera.

In un altro sonetto dello stesso genere:

De Montalbán la lyra, como mia...
sonó difusa por el aire puro
a tanta luz que vieron su armonía [25].

In un'altra poesia, con simile immagine, sono le torri di una chiesa:

cuyas campanas suaves
del aire con su armonía
ocupan las raredades... [26].

La Vergine appare in una visione miracolosa a sant'Ildefonso:

al cerro baja, cuyos levantados
muros, alta de España maravilla,
de antigüedad saljan coronados
por los campos del aire a recibilla [27].

I monumenti distrutti lasciano un vuoto nell'aria: così, parlando del Nilo, dice:

en cuya orilla el viento hereda ahora
pequeños no vacíos
de funerales bárbaros tropheos
que el Egepcio erigió a sus Tolomeos [28];

[24] Questa bella prigione, che così dolcemente mi affligge, limarla desidero, e la lima aggiunge un nuovo anello. Indignata la ragione sollecita la mia libertà, ed i mezzi che esercita, come svolazzando l'uccello fa il sottile laccio più grave, così essa li rende inutili.

[25] Di Montalbán la lira, come mia... suonò diffusa per l'aria pura a tanta luce che videro la sua armonia.

[26] Le cui campane soavi con la loro armonia occupano la rada aria.

[27] Alla rupe scende, le cui elevate mura, alta di Spagna meraviglia, di antichità incoronate si levavano per i campi dell'aria, a riceverla.

[28] Sulla cui riva il vento eredita ora i non piccoli vuoti dei funerali barbari trofei che l'Egitto elevò ai suoi Tolomei.

e similmente di un fuoco d'artificio bruciato dice che è:

de cuantos la edad mármoles devora,
igual restituyendo al aire espacio
que ámbito a la tierra, mudo ejemplo [29].

Un ricordo, un lontano accenno di immagine, è già in taluni epiteti che egli usa costantemente. Così *tremolar*:

Pluma tremoladora.
... Tremola,
entre Lunas bordada,
del caballo feroz la crespa cola.
Sus banderas,
siempre gloriosas, siempre tremolantes.
Escuadrón de Amazonas desarmado
tremola en sus riberas
pacíficas banderas.
Un Serafín
que tremola plumas de Ángel.
Imiten vuestras flámulas sus olas
tremolando purpúreas en tu muro.
Ojos... que tremolan
traidoras señas de paz.
Señas
que tremolaban deseos.

e in talune parole care e sempre ripetute: « espuma, sellar, pisar, thúmulo, crystal », etc.: « vocablos numerosos » (4).

Se la metafora è a Góngora naturale, anzi necessaria espressione, in che consiste lo sforzo che si è veduto nella poesia della sua seconda epoca, quella in cui più la metafora si afferma e fiorisce? Senza parlare qui dei casi in cui egli a freddo imita se stesso, che non sono materia del giudizio; è, quello, uno sforzo solo apparente. Talune che possono parere astratte ricercatezze sono invece diretti suggerimenti della sua fantasia che procede per libere associazioni. Si veda il celebre inizio della prima Soledad:

Era del año la estación florida,
en que el mentido robador de Europa,

[29] Di quanti marmi l'età divora, uguale restituendo all'aria spazio che ámbito alla terra, è muto esempio.

(media luna las armas de su frente,
y el sol todos los rayos de su pelo)
luciente honor del cielo,
en campos de zaphiro pace estrellas [30].

Niente di più artefatto in sè, niente di più naturale per Góngora. Lo Spitzer ⁽⁵⁾, non trovando la logica di quest'immagine, le cerca una spiegazione esteriore: Góngora si riferirebbe al simbolo grafico della costellazione del toro, un bucranos sormontato da una mezzaluna; il bucranos sarebbe il sole, per la sua forma — presso a poco — circolare.

Ma se l'interpretazione può parere logica, non lo è secondo il procedere della fantasia di Góngora, sempre aderente all'immagine: se bucranos sta qui per corpo rotondo, perchè metterlo in relazione con i raggi del pelo del toro?

L'Alonso traduce: «lucente, illuminato, trapassato in tal modo dal sole, che si confondono i raggi del sole e il pelo dell'animale» ⁽⁶⁾. Ma la strada che la fantasia del poeta percorre è un'altra, di precise personali associazioni. La metafora nasce dal trasfigurarsi del toro in astro, restando però sempre toro. Le sue corna sono dunque una mezzaluna, il suo pelo raggi, e, per parallelismo con la luna, raggi del sole; l'idea della luna ha evocato l'immagine del sole. (I capelli o il pelo paragonato a raggi è una metafora consueta di Góngora, e sorge dunque spontanea ⁽⁷⁾).

Anche il «pace estrellas» altro non è che la continuazione della metafora del toro-astro; è naturale che quel toro bruchi stelle su campi di zaffiro. Il Thomas, cercando un preciso senso, traduceva invece: «offusca col suo splendore le stelle, divorandole le cancella» ⁽⁸⁾.

L'immagine gongorina è composita quanto spontanea. Composita, perchè queste metafore sono esclusive e di rado, dall'esterno, coerenti fra di loro; spontanea, perchè ognuna di esse nasce dalla fantasia spontaneamente. Così il principio della seconda *Soledad*, che è appunto una serie di metafore:

Entrase el mar por un arroyo breve,
que a recibillo con sediento paso
de su roca natal se precipita,
y mucha sal no solo en poco vaso,

[30] Era dell'anno la stagione fiorita, in cui il mentito rapitore di Europa (mezza luna le armi della sua fronte, e il sole tutti i raggi del suo pelo) lucente onore del cielo, in campi di zaffiro pascola stelle.

mas su ruina beve,
y su fin, crystalina mariposa,
no alada sino undosa,
en el farol de Tétis solícita.

Muros desmantelando, pues, de arena,
centauro ya espumoso, el Oceano,
medio mar, medio ría,
dos veces huella la campaña al día,
escalar pretendiendo el monte en vano,
de quien es dulce vena
el tarde ya torrente
arrepentido, y aun retrocediente.

Eral lozano así novillo tierno,
de bien nacido cuerno
mal lunada la frente,
retrógrado cedió en desigual lucha
a duro toro, aun contra el viento armado.
No pues de otra manera
a la violencia mucha
del padre de las aguas, coronado
de blancas ovas y de espuma verde,
resiste obedeciendo, y tierra pierde [31].

All'inizio è il semplice torrente che sbocca nel mare; ma l'immagine di esso che si precipita a ricevere il mare con passo assetato, e beve la propria rovina, si tramuta in quella di una farfalla che ricerca la sua morte; non è il torrente che è una farfalla con le onde invece delle ali — le immagini non si deformano —; di una farfalla è la sua fine; farfalla, riflettendo egli dice, non alata, ma ondosà. E il mare, sarà la lampada di Teti. Ma l'oceano nel confondersi col torrente diviene un centauro spumoso perchè è mezzo mare, mezzo fiume; ed il torrente è pari ad un vitellino che ardisca lottare contro un toro. Infine, del mare nasce una nuova immagine: il padre delle acque, incoronato di alghe bianche e di spume verdi.

[31] Entra il mare in un torrente breve, che a riceverlo con passo assetato dalla sua roccia natale si precipita, e non soltanto molto sale in poco spazio, ma la sua rovina beve, e la sua fine, cristallina farfalla, non alata, ma ondosà, nella lampada di Teti sollecita. Muri smantellando, dunque, di arena, quale centauro spumoso, l'Oceano, mezzo mare, mezzo foce, batte la campagna due volte al giorno, pretendendo scalare il monte in vano, di cui è dolce vena il torrente, tardi, ora, pentito e ancor retrocedente. Così un vivace vitellino tenero, di ben nato corno mal lunata la fronte, arretra e cede in disuguale lotta a duro toro anche contro il vento armato. Non in diversa maniera, alla grande violenza del padre delle acque, incoronato di bianche alghe e di spuma verde, resiste obbedendo, e terra perde.

Così Góngora trapassa di metafora in metafora per secondare l'intensità della sua fantasia. Si veda un altro esempio: un gruppo di fanciulle sedute su di un prato, è

espacio breve
en que, a pesar del sol, cuajada nieve,
y nieve de colores mil vestida,
la sombra vió florida
en la hierba menuda [32].

L'Alonso interpreta: «dove, malgrado il sole, che non poteva giungere li coi suoi raggi, l'ombra fiorita vide sulla minuta erba la neve ghiacciata delle membra delle montanare, vestita con i mille colori dei loro abiti». Lo Spitzer osserva: «Perchè l'ombra sarebbe fiorita? E questo sole 'che non poteva giungere li' sarebbe un vero lucus (sol) a non lucendo. Costruisco 'nieve cuajada a pesar del sol', cancellando la virgola dopo 'sol', e interpreto che le membra delle giovani formavano chiazze di neve congelata malgrado il sole dei loro occhi (che avrebbe dovuto fondere questa neve) o che il sole (a, cui esse si erano esposte lungo la strada) non era riuscito a fondere; in questo caso 'florida' sarebbe predicativo: l'ombra vide fiorita questa neve di membra; cioè, le membra e i vestiti delle montanare formavano i fiori (i grumi della neve si erano trasformati in fiori) sull'erba minuta» (9).

Senza ricorrere a così elaborata interpretazione, vediamo in questi versi un altro esempio di come Góngora trapassi di impressione in impressione senza stringerle col freno della logica. Il senso è: «Dove l'ombra fiorita (la 'sombra florida' è espressione fantasiosa che ritroviamo in: 'porque su sombra es flores' I, 196, 1598) vide sulla minuta erba, malgrado il sole, neve ghiacciata, e vestita di mille colori». L'ombra fiorita degli alberi vede sull'erba neve ghiacciata a malgrado del sole, che rifulgeva (vede le candide persone delle donne sedute sul prato); neve anzi vestita di mille colori; all'idea della neve che domina dapprima, subentra quella del sole e infine dei colori (le stoffe variopinte) che rivestono quella neve.

Queste metafore non sempre conducono a una immagine conclusa. L'oggetto è scomposto e smaterializzato per seguire e fermare le suggestioni che da esso nascono; non sempre Góngora dà uno sguardo d'insieme; di solito egli segue docile i successivi suggerimenti della sua fantasia. Da ciò talune mostruosità e sproporzioni.

[32] Spazio breve, in cui, malgrado il sole, ghiacciata neve, e neve di mille colori vestita, vide l'ombra fiorita sull'erba minuta.

Non condividiamo pertanto l'opinione dello Spitzer⁽¹⁰⁾ che di questa difformità e sproporzione fa una legge e vi vede il limite della poesia gongorina — essa secondo lui rivela così lo sforzo di elevare con una metamorfosi gli oggetti, « sproporzione tra l'apparato tecnico e il contenuto espresso », sforzo che è il surrogato dello spontaneo senso del mistero delle cose — e prende come esempio i versi delle *Soledades* che già avevano scandalizzato lo Jáuregui⁽¹¹⁾:

El que de cabras fué dos veces ciento
esposo casi un lustro, cuyo diente
no perdonó a un racimo aun en la frente
de Baco, cuando más en su sarmiento,
servido ya en cecina
purpúreos hilos es de grana fina [33].

Ma quei fili purpurei di granato sono una immagine per sè, che non contiene e non ricorda l'oggetto che le ha dato origine, di cui il poeta si è dimenticato per abbandonarsi alla impressione nuova.

Questo assorbirsi nei particolari è la ragione anche di talune incongruenze sintattiche. Si veda l'ottava XI del *Polifemo*, famosa quanto discussa⁽¹²⁾, « pietra di paragone di tutti i comentatori del seicento »⁽¹³⁾,

Erizo es el zurrón de la castaña,
y entre el membrillo, o verde o datilado,
dé la manzana hipócrita, que engaña,
a lo pálido no, a lo arrebolado,
y de la encina, honor de la montaña,
que pabellón al siglo fué dorado,
el tributo, alimento, aunque grosero,
del mejor mundo, del candor primero [34].

Dove si ha una illazione di significato: il paniere fa da riccio alla castagna; ma il paniere diventa poi riccio anche della mela e della ghianda; Góngora si è dimenticato, in un particolare, di quel che segue⁽¹⁴⁾. Analogamente, in una poesia del 1590, il clero

[33] Quello che di duecento capre fu sposo quasi per un lustro, il cui dente non perdonò a un grappolo fin sulla fronte di Bacco, non che sulla sua pianta, ora è purpurei fili di granato fino.

[34] Il paniere è riccio della castagna, e tra le cotogne, o verdi o color di dattero, della mela ipocrita, che inganna, non col pallore, con l'incarnato, e della quercia, onore della montagna, che padiglione fu al secolo dorato, del tributo, alimento, benchè grossolano, del miglior mondo, del candore primitivo.

baña
el aire en armonía,
los pechos en piedad, la tierra en llanto [35].

Nell'analogia o metafora gongorina non è dunque sforzo; essa è un dono innato del poeta.

Un altro aspetto di questo sforzo, di questa « innaturalità » che sarebbe nella poesia di Góngora, è stato visto in una sua « cerebrizzazione delle cose »: vederle animate, paragonare il vivo all'inerte, e al contrario. Un elemento cerebrale interverrebbe nella immagine; si avrebbe, insomma, un processo analogo al concettismo. In realtà, invece, non c'è alcuno sforzo; per il poeta non v'è delimitazione di campi, nulla gli è lontano o astruso termine di paragone, e vi è una sola legge, la legge della fedeltà alla propria fantasia e alla sua verità. Nessun riferimento, anche se in apparenza ricercato o cerebrale, deve meravigliare.

Islas, que paréntesis frondosos
al periodo son de su corriente (15).

Sus dos cortinas abrocha
(digo, sus márgenes braves)
con un alamar de plata,
una bien labrada puente.

Cuatro o seis desnudos hombros
de dos escollos o tres...

Ojos eran fugitivos
de un pardo escollo dos fuentes,
humedeciendo pestañas
de jazmines y claveles.

Donde
en varios de crystal ramos el Reno
las sienas al Océano le esconde.

En la incierta ribera
(guarnición desigual a tanto espejo) [36].

[35] Bagna l'aria d'armonia, i petti di pietà, la terra di pianto.

[36] Isole, che parentesi frondose al periodo sono della sua corrente.

Le sue due cortine aggancia, (dico, i suoi margini brevi) con un almare d'argento, un ben lavorato ponte.

Quattro o sei omeri ignudi di due scogli o tre...

Occhi erano fuggitivi di un bruno scoglio due fonti, inumidendo ciglia di gelsomini e garofani.

Dove in varii rami di cristallo il Reno le tempie dell'Oceano nasconde.

Sulla incerta riva, (guarnizione disuguale a tanto specchio).

e con le citazioni si potrebbe continuare a lungo ⁽¹⁶⁾. Senza dubbio, questa cosiddetta « cerebralizzazione » confina col concettismo e talora, cercata a freddo, sconfinava in esso:

Otra con ella montaraz zagala
juntaba el crystal líquido al humano
por el arcaduz bello de una mano
que al uno menosprecia, al otro iguala [37].

Ma la sua essenza è nella viva vita della fantasia.

Analogamente, Góngora confina col barocco, ma barocco nella sua essenza non è; si veda ad esempio una sua immagine, che è stata avvicinata ad un'altra del Marino ⁽¹⁷⁾:

Cual en los equinocios surcar vemos
los piélagos del aire libre algunas,
volantes no galeras,
sino grullas veleras,
tal vez creciendo; tal menguando lunas
sus distantes extremos,
carácteres tal vez formando alados
en el papel diáphano del cielo
las plumas de su vuelo [38].

e:

Carta è il ciel, l'ombra inchiostro e penna il raggio,
onde cancella il dì ch'è già compito ⁽¹⁸⁾.

Questo del Marino, è un concetto, quasi una arguzia; quella di Góngora, una immagine.

Potrebbe comporsi un elenco delle « bruttezze » caratteristiche di Góngora, e vi terrebbero il primo luogo i luoghi in cui egli rinuncia all'immagine e pone il suo impegno nella ricerca di arguzie e di acutezze, e l'impegno è così pieno, così cieco, che la bruttezza è senza scampo ⁽¹⁹⁾. Così egli dice:

Que la nieve es sombra oscura,
y el marfil negro azabache,

[37] Un'altra, con lei, giovane montanara univa il cristallo liquido all'umano per li condotto leggiadro di una mano che l'uno dispregia, l'altro uguaglia.

[38] Come negli equinozi solcare vediamo i pelaghi dell'aria libera da alcune, non volanti galere, ma gru veliere, a volta crescendo, a volta calando lune loro distanti estremi, e tal'altra formando caratteri alati sulla carta diafana del cielo le piume del loro volo.

con la garganta de Menga,
coluna de leche y sangre⁽²⁰⁾ [39].

Del pari talvolta egli rompendo la sua predominante fedeltà alla origine immediata e fantastica delle immagini e contrastando la sua vera ispirazione, accetta certe convenzioni che si è create; ambizioso sfoggio della sua maniera. Così il chiamare *crystal* la pelle femminile; il chiamarne la bianchezza *armiño* (ermellino) — che dà luogo a casi equivoci in cui si confonde il significato di vestito e di epiteto:

Saliò el Sol, y entre armiños escondida,
soñolienta beldad...
De un blanco armiño el esplendor vestida.
Calzada
cothurnos de oro el pie, armiños vestida.
Viste armiños por tropheo.
Ballesteando a sa amigo
el armiño, cuya nieve
era el calor de su abrigo.

Ma talvolta invece egli, rianimando l'immagine arbitraria, le dà senso. La barba è fiori, i capelli raggi; ma, nel *Polifemo*, è detto di Aci adormentato:

Del casi tramontado Sol aspira
a los confusos rayos su cabelo;
flores su bozo es, cuyas colores,
como duerme la luz, niegan las flores [40].

I capelli sono raggi, ma i raggi confusi, indistinti, oscuri del sole al tramonto; e la barba nascente, fiori, ma fiori senza colore (perchè, se gli occhi sono chiusi, cioè la luce dorme, quei fiori negano le loro tinte — arguzia tutta gongorina che qui contribuisce alla coerenza di un'immagine).

Al contrario, avviene a volte che una parola legata per lui ad una impressione della fantasia, venga ricondotta al significato normale e spiegata. *Peinar* col valore di sfiorare, carezzare etc. viene metafo-

[39] Chè la neve è ombra oscura, e l'avorio nero bitume, in confronto alla gola di Menga, colonna di latte e sangue.

[40] Del quasi tramontato sole aspira ai confusi raggi, la sua chioma; fiori è la sua barba, i cui colori, siccome dorme la luce, negano i fiori.

ricamente usato da Góngora nella frase: *peinar desengaños*, compenetrando il disinganno con le chiome bianche:

En polvo ya el clarín final espera,
siempre sonante a aquel cuya memoria
antes peinó que canas desengaños [41].

ma altrove diviene:

O canas, dijo el huésped, no peinadas
con boj dentado o con rayada espina,
sino con verdaderos desengaños! [42].

o dello stesso verbo il significato immaginoso di: sfiorare, solcare, viene precisato così: pettinare l'aria per cardare il volo.

Peinar el aire por cardar el vuelo.

Ma le immagini di Góngora hanno, a parte questi e simili casi dovuti al suo amore alla bizzaria e ad una sua propria maniera, intima logicità. Qui è la fondamentale differenza tra Góngora e concettismo o barocchismo; che deriva dall'avere la sua fantasia origini e necessità più profonde, una ragion d'essere, quindi un carattere, proprie leggi e limiti.

Questa perpetua metafora è una perpetua metamorfosi? C'è davvero in Góngora il senso della instabilità, di un mondo che non ha aspetti nè forme precise giacchè ogni cosa trapassa in un'altra? (21).

« Le cose, che erano piombate nella quiete e nella prosa, tornano alla danza della metamorfosi » (22); questo può dirsi a significare la vita che trapassava dal poeta nella staticità delle descrizioni convenzionali. Ma l'ultimo approdo di questo fermento, di questa irrequietudine, è la definizione, non il dubbio. Il negare la realtà, la sostanza, il peso tradizionale delle cose, trapassa nell'affermare un'altra loro realtà (che è poi la stessa, perchè Góngora non cerca il soprannaturale o il surreale, ma vuol definire il reale) quale la fantasia del poeta gli detta imperiosamente. La metafora paradossale di Góngora non è una negazione, ma una affermazione.

[41] In polvere ora la tromba finale aspetta, sempre sonante a colui la cui memoria pettinò, prima che canizie, disinganni.

[42] O canizie, disse l'ospite, non pettinata con legno dentato o con rigata spina, ma con veri disinganni!

Così, quando egli giustappone due oggetti scambiando i loro epiteti, avviene che da questa negazione di una realtà la stessa realtà esca trasfigurata, precisata, viva:

Tres violas del cielo,
tres de las flores ya breves estrellas,
fragrante mármol, sellas,
que aljofaró la muerte de se hielo,
si las trenzas no están ciñendo ahora
de una Alba que crepúsculos ignora ⁽⁴³⁾ [43].

Questo procedimento stilistico, quando non è pura *agudeza* (nel qual senso, come molti altri, è assai comune presso gli scrittori barocchi) è il modo di fermare una immagine:

Entre templada nieve
evaporar contempla un fuego helado.
Purpúreas rosas sobre Galathea
la Alba entre lilios cándidos deshoja;
duda el Amor cual más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.
El caballo veloz, que envuelto vuela
en polvo ardiente, en fuego polvoroso.
En vidrio topacios carmesies
y pálidos rubies [44].

e in modo analogo quando solo formalmente nega ed afferma, ma in realtà « il termine A è così irreal, così iperbolico come il termine B », e nessuno dei due è più vero dell'altro; che anche qui, dove non è semplice gioco di parole ⁽²⁴⁾, è l'espressione di una immagine:

húmedas centellas
si no ardientes aljófares sudando.
Cuando velera paloma,
alado si no bajel... [45].

[43] Tre viole del cielo, tre, prima, dei fiori brevi stelle, fragrante marmo, chiudi, che la morte imperlò del suo gelo; se le trecce non stanno ciugendo, ora, ad un'Alba che i crepuscoli ignora.

[44] Tra tepida neve, contempla evaporare un fuoco gelato.

Purpuree rose sopra Galatea l'Alba tra gigli candidi disfoglia; dubita Amore quale più il suo colore sia, se porpora nivea, o neve rossa.

Il cavallo veloce, che avvolto vola in polvere ardente, in fuoco polveroso.

In vetro topazi cremisini, o candidi rubini [il vino].

[45] Umide scintille, se non ardente rugiada sudando.

Quando velierà colomba, se non alato vascello...

Per Góngora non esiste la metamorfosi, ma la definizione; ecco perchè ai verbi di somigliare e divenire sostituisce l'essere; non già per accentuare il contrasto, ma perchè in effetti per lui la sua metafora dice l'essere, il vero aspetto delle cose; è il modo in cui le sente. Il processo di divenire, somigliare, cercando di attenuare, renderebbe inverisimile o tutt'al più solo verisimile quello che per lui è vero.

Purpúreos hilos es de grana fina.
Fanal es del arroyo cada onda.
Es el más torpe una herida cierva [46].

L'affermare sempre in modo relativo (ad una persona, ad un luogo, ad un'opinione) non vuol gettare il dubbio sul suo mondo, che egli guarda come cosa salda, con serietà; ma rappresenta l'infinita varietà dei suoi punti di vista, e in ultima analisi vuol dare delle cose non già una definizione realistica ma una definizione che esprima l'impressione profonda che in lui suscitano, la loro essenza. Anche quando egli pone a fianco della sua metafora il consueto nome e aspetto dell'oggetto di cui parla, lo fa o per un semplice scrupolo di chiarezza⁽²⁵⁾ o per dare il senso della profondità della sua visione a confronto con le definizioni consuete; ma non ad indicare una instabilità, di cose che non hanno aspetto definitivo.

Anche nelle antitesi è questa esigenza di definire; sono pretesto per mettere insieme degli attributi dalla cui unione nasce l'immagine. Il contrasto è per lui una giustapposizione intensificata, e la più reale esigenza del suo stile è di giustapporre per creare le immagini. Tutto il suo sforzo è di dar modo di esprimersi, di affermarsi alle metafore, che per lui sono la vera realtà.

Talora quella realtà non ha forma precisa; è una zona di suggestioni a cui egli ama sollevarsi, quella zona originaria da cui nascono le sue immagini. Da ciò alcuni accostamenti di parole, il cui vero senso è l'intuizione da cui sorgono e che vogliono evocare:

Puertas inmortales
abra, no de caduca, no, memoria,
que sombras sella en thúmulos de espuma [47].

[46] Purpurei fili è di granata fina.
Fanale è del ruscello ciascuna onda.
E il più tardo una ferita cerva.

[47] Porte immortali apra, non di caduca, no, memoria, che ombre suggella in tumuli di spume.

Tienda es gloriosa, donde en lechos de oro
victoriosos duermen los soldados
que ya despertarán a triumpho y palmas;
milagroso sepulchro, mudo choro
de muertos vivos, de ángeles callados,
cielo de cuerpos, vestuario de almas [48].

Fenomeno pari a quello onde Góngora usa con frequenza talune parole vagamente suggestive in sè; e che anche è la ragione del gusto di certi versi paradossali e imprecisi con cui egli talvolta conclude le sue strofe; abbozzare e lasciare nel vago, per amore di qualcosa che in quella vaghezza si fa intravedere. Talvolta l'immagine nasce precisa e termina in questa vaghezza; è questa l'« immagine saliente » gongorina.

In simile non attenersi alla forma convenzionale delle cose, guardarle come la prima volta, scomporle e seguire le analogie e le metafore che suscitano, è l'origine anche della facilità onde, nel concettoso animo del poeta spagnuolo, nascono i « concetti »; di cui molti sono la interpretazione delle immagini, nascono quando egli si ferma a guardarle con altro occhio:

Purpúreas rosas sobre Galathea
la Alba entre lilijs cándidos deshoja...
de su frente la perla es erithrea
émula vana; el ciego dios se enoja;
y, condenado su esplendor, la deja
prender en oro al nácar de su oreja [49].

Ma in generale il processo onde nascono ha la sua legge e la sua ragion d'essere in quella libertà e facilità di associazioni che è propria di Góngora.

Questo riflettere sulle cose, scomporle e ricomporle, è un giocare con esse: un passo avanti, e ne nasce il riso. Lo scherzo è altrettanto naturale a Góngora quanto il concetto. L'uno e l'altro, ai fini del cultismo, sono da lui ricercati al pari delle immagini, le erudizioni, le massime solenni: che vengono tutti accolti come elementi di raffinatezza, segni di ingegnosità.

[48] Tenda gloriosa è, dove in letti d'oro vittoriosi dormono i soldati che si ridesteranno a trionfo e palme; miracoloso sepolcro, muto coro di morti vivi, di angeli silenziosi, cielo di corpi, vestibolo di anime.

[49] Purpuree rose sopra Galatea l'Alba tra gigli candidi disfoglia... della sua fronte è la perla eritrea emula vana; il cieco dio si adira, e, condannato il suo splendore, la lascia imprigionare in oro dalla conchiglia del suo orecchio.

Il persistere dello scherzo in quello stile grave non è affatto un sorridere di Góngora alle proprie spalle; lo scherzo è investito della gravità culta ed è, più che scherzo, *frialdad* ⁽²⁶⁾:

Ciclope a quien el pino más valiente
bastón le obedecía tan ligero,
y al grave peso junco tan delgado,
que un día era bastón y otro cayado.
Ellas en tanto en bóvedas de sombra
pintadas siempre al fresco...
Las claras, aunque Ethiopes, estrellas... [50].

Il cultismo non conosce l'autoironia, conosce lo scherzo, il giuoco di parole, l'*agudeza* anche insulsa. Al ridicolo anzi va incontro spesso inconsciamente o apertamente, sì che talvolta par quasi che lo sfidi.

Valore decorativo, di abbellimento, di cultura, hanno i giuochi di parole:

Levadiza ofreció puente no leve.
Pasos hiciera dar el menor paso — de su pie o su garganta.
Bien que su menor hoja un ojo fuera — del lince más agudo.
Estrellóse la gala — tan al tope que alguno fué topacio.
Impyreas torres ya, no imperiales.
A los tres caños llegó, = y su mano a todos tres — correr les hizo el
[crystal — que ya los hizo correr.

Osservazioni insulse dette con gravità ⁽²⁷⁾:

Que aun se dejan las peñas — lisonjear de agradecidas señas.
Torrente de armas y de perros — que si precipitados no los cerros —
[las personas tras de un lobo traía.
Él de años floreciente — y de caudal más floreciente dellos.
No de oro — ciñe sino de púrpura turbante [51].

[50] Ciclope a cui il pino più valente come bastone gli obbediva così leggero, e al grave peso giunco così sottile, che un giorno era diritto, un altro ricurvo.

Esse intanto in volte di ombra, dipinte sempre al fresco...

Le chiare, benchè Etiopi, stelle...

[51] Che anche le rupi si lasciano lusingare da segni di gratitudine.

Torrenti di armi e di caui, che se non a precipizio le montagne, le persone dietro un lupo traeva...

Egli, fiorente di anni, e di ricchezze più fiorente ancora.

Non d'oro cinge, ma di porpora, turbante.

Come le ostentazioni di dottrina scrupolosa:

Si tradición apócrifa no miente.

Ejemplos mil al vivo — de Nymphas te pondría — si ya la antigüedad
[no nos engaña.

No es sordo el mar (la erudición engaña) [52].

Lo stesso rapporto di libera associazione che suscita e connette le immagini di Góngora e su altro piano i concetti presiede alle sue allusioni erudite. Il suo mondo di pensieri e di erudizioni è stato da lui assimilato al punto che questi gli giungono spontanei, familiari sì che gli basta accennarvi in modo fuggevole, così a lungo si è nutrito di essi, a tal punto tengono il posto di ogni concreto sentimento o pensiero. Fatti mitologici, massime morali, concetti che egli si è resi intrinseci, intorno a cui ama fantasticare, che sostituiscono la vita interiore.

Così il mito di Adone e Marte, Fetonte, ed Icaro e Ganimede; le rose dell'Aurora e gli occhi delle penne del pavone, simbolo del disinganno, e la farfalla che al lume si incenerisce, simbolo dell'ambizione; e altri « motivi » di questo genere ritornano spontanei, essenziali al suo spirito. La loro origine estrinseca non è smentita dall'estrinseco costante omaggio che egli rende loro; non un approfondimento ma un'abitudine ad essi lo lega (e questo avviene del pari per minute particolari osservazioni che si ripetono identiche).

Su questo procedimento spontaneo si innestano per una precisa intenzione di Góngora delle allusioni volute, volutamente rapide per abitudine e per intenzione culta. C'è anche qui dunque altrettanto la volontà quanto la naturalezza di un processo mentale. La mitologia, la cultura, i luoghi comuni sono un sopramondo da cui le cose del mondo ricevono luce e spirito. Ed ogni cosa del resto pare che diventando un riferimento si elevi, perda la sua materialità. Come la fantasia del poeta si fissa su alcune immagini, così la sua mente su alcuni concetti; punti fermi della sua vita spirituale.

[52] Se tradizione apócrifa non mente.

Mille esempi al vivo di Ninfe ti porterei — se l'antichità non ci inganna.

Non è sordo il mare (l'erudizione inganna).

NOTE AL CAPITOLO V.

(1) V. cap. VII, e: « Corona un lascivo enjambre — de Cupidillos menores — la choza, bien como abejas — hueco tronco de alcornoque » (I, 226, 1602); « Un dulce lascivo enjambre — de hijuelos de la Diosa — vertiendo nubes de flores — jazmines llueven y rosas » (I, 249, 1605); « Gloriosos Cupidillos, — en las ramas de un jazmín — colgando sus agridulces — instrumentos de herir... » (II, 18, 1611); « De gloriosos Cupidillos — mudo la corona enjambre — libándole en l'armonía — cuantos respira azahares » (II, 373, 1622).

(2) V. PLINIO, *H. N.*, l. II, c. 12, sul miele: « Sive ille est coeli sudor, sive quaedam siderum saliva, sive purgantis se aeris succus », cit. dall'Espinosa-Madrano, p. 475-6.

(3) Per la immagine visiva che così richiama il poeta, v., tra i frammenti raccolti dall'Artigas (p. 219): « Venga y penetre el andaluz poeta — del alto Guadarrama — la cana cumbre, la arboleda inquieta ».

(4) Vázquez Siruela, p. 384.

(5) *La Soledad I de G.*, p. 152.

(6) *Soledades* cit., p. 134.

(7) V.: « Zodiaco hecho breve — de mucho Sol un portal — adonde un bruto animal — viéndose rayos su pelo — aun con el toro del cielo — se desdena competir » (II, 241, 1615); « La que, imagen décima del cielo — flores su cuerno es, rayos su pelo » (*Sol. II*); « Del casi trasmontado sol aspira — a los confusos rayos su cabello » (*Polifemo*); « Y rayos el cabello de su frente » (*Sol. I*); « Los rayos que a tu padre son cabello — barba, Esculapio, a ti peinas en oro » (II, 346, 1621).

(8) *G. et le gongorisme* cit., p. 97.

(9) *La Sol. I*, p. 169.

(10) *Ibid.*, p. 159.

(11) « Alcune esagerazioni Ella usa così diverse e sproorzionate che non si possono tollerare, come etc. » (*Antidoto*, p. 167).

(12) Il Pellicer (*Lecc. sol.*) proponeva di cambiare al v. 7 *el* in *del*: Angulo y Pulgar si vantava di averne avuto da Góngora l'interpretazione secondo cui non era necessario mutare niente del testo: ma non l'ha trasmessa (*Epistolas satisfactorias*, Granada 1635, f. 8).

(13) REYES, *Cuest. gong.*, p. 252.

(14) Ci pare così appianata la difficoltà dell'ottava, e il suo senso chiaro: « Il paniere è riccio della castagna, e, tra le cotogne o verdi o brune, della mela ipocrita, che inganna non col pallore, col rosato, e *del* tributo della quercia, onore della montagna che fu padiglione al secolo dorato: alimento, benchè rozzo, del miglior mondo, del candore primitivo ». A v. 7, *el* tributo sta per *del* tributo; il che, se non come errore del copista o editore, può spiegarsi come una arditezza sintattica di G., che non vuol ripetere a poca distanza il *de* e lo dà per sottinteso nel v. 6: rifacendo un procedimento latino. Il Reyes, nella sua ed. del *Poliphemo* (Madrid, 1922), cfr. *Cuest. gong.*, pp. 77 9 e 252-3, propone d'intendere, correggendo solo la punteggiatura: « Erizo es el zurrón de la castaña... y de la encina, honor de la montaña, que pabellón al siglo fué dorado: el tributo, alimento, aunque groser, del mejor mundo... »; il paniere sarebbe riccio della *encina*. Ma *encina* è quercia, tanto più che la si dice: padiglione; e la interpret. del Reyes risulta im-

possibile. Del pari, *erizo* non è qui: « animal fructivoro », ma: riccio (v. « las cobardes castañas, ofendidas — de la tardanza de tu blanca mano — segunda vez se esconden... — en su amarillo erizo »).

(15) V. *Pan.*, v. 187: « Mas de premio paréntesis bien dino — al periodo fué de la privanza »; e: « estos sucesos son como paréntesis, que no impiden la contrucción, cuanto más el sentido, del periodo » (Lettere, in ARTIGAS, p. 163).

(16) Analoga a queste metafore. « realistiche » è, per es., una predilezione di G. come quella per il linguaggio giuridico, che nasce dalla stessa tutta secentesca ammirazione per la vita attuale venerata nelle sue forme quasi fossero valori assoluti; oltre che dal gusto della bizzarria; ma soprattutto dalla libertà della fantasia del poeta a cui nulla del mondo è estraneo. Per tali allusioni giuridiche v. D. ALONSO, *G. y la censura de Pedro de Valencia* (R.F.E., 1927, pp. 362-3). Per es., « revoca — los mismos autos él de sus crystales » (*Sol.*, I, v. 204); « Advocaron a sí toda la gente » (*Sol.*, I, v. 1032); « Concavo fresco, a, quien frondoso indulto — de su caduco natural permite... » (*Sol.*, II, v. 283); « Para leer los testigos — del proceso ya concluso » (II, 297, 1618); « A los desvios apela — de un edificio caduco » (II, 343, 1620); « Fruto conserva en sus valles — indulto verde » (II, 345, 1620); « Executoriando en la revista — todos los privilegios de la vista » (II, 259, 316); « A un rincón desviado de las gentes — apelaré de todos sus desvios » (III, 20); « De bizcochos apela el caminante — para piedras » (III, 24); « De su alma la mitad — cita a voces » (II, 296, 1618); « Otorgó al fin... y citando la otra parte — sos mismos autos repuso » (II, 292, 1618); e nel rom. « En la fuerza de Almería... » (II, 1620, 335 sgg.); « Entre el cuchillo y la cuna — interpuso Bahamet — la parte del capellar — que le bastó a defender »; « De cuya dulce fatiga — apelaba ella después — al baño... »; « Averiguando le halló — los días... »; « La ocupación inquiriendo ».

(17) L. P. THOMAS, *G. et le gongorisme*, p. 141.

(18) *Adone*, XX, 248.

(19) A queste « bruttezze » allude l'ORTEGA Y GASSET: « C'è da definire la grazia di G., ma, insieme, il suo orrore. È meraviglioso e insopportabile, titano e mostro da fiera » (in *Gaceta literaria* di Madrid, a. I, 1927, n. 2).

(20) Cfr. L. DE VEGA, *Pastores de Belén*, l. III: « Y que parece su cuello — coluna de leche y sangre ».

(21) V. SPITZER, *Zu G.'s Soledades*, in *Romanische Stil- und Literaturstudien* (Marburg, 1931), II, p. 126 sgg.

(22) J. ORTEGA Y GASSET, l. c.

(23) Madrigale per la morte di tre figlie del duca di Feria, II, 226, 1615.

(24) V. per es.: « Que sin duda alada oveja — cuando no lanuda abeja — leche os dieron y miel ».

(25) V. per es.: « Fanal es del arroyo cada onda (luz el reflejo, el agua vidriera) »; « sus dos cortinas abroja (digo, sus márgenes breves) »; « piadoso miembro roto (breve tabla) »; « de errantes liliós otras la floresta — cubran (corderos mil...) »; « órganos de pluma (aves digo de Leda) »; « Nuevo mundo (tributos digo américos) se bebe... »; « Centauro ya espumoso, el Oceano (medio mar, medio ría) ».

(26) V. la censura di Pedro de Valencia ad espressioni del genere; e: « Certi pensieri e concettini burleschi, indegnissimi di poesia illustre e che meritano grande riprovazione, sebbene a Lei forse parranno galanti e ameni » (*Antidoto*, p. 161).

(27) « Pare a volte che Ella si accinga a dir cose di grande peso, e vien fuori con una bagattella o partorisce un topo » (JAÚREGUI, *Antidoto*, p. 151).

CAPITOLO VI

GÓNGORA POETA BAROCCO. I GIUDIZI DEI CONTEMPORANEI.

Al diffondersi — manoscritte — delle prime opere culte il campo letterario si divide in due fazioni: degli avversarii di Góngora, severi critici e polemisti, e dei fautori, per lo più anche commentatori e imitatori⁽¹⁾. Vi fu chi tenne la via intermedia, temperando l'ammirazione col biasimo, o il biasimo con l'ammirazione.

Il problema che primo poneva il cultismo era quello del suo linguaggio: misto di parole latine, artefatto e così diverso dal castigliano letterario anche dopo la riforma di Herrera; tale, che Góngora fu accusato di corrompere la purezza della lingua. Il suo discorso apparve un affollamento di figure retoriche, iperboli, metafore, tropi etc., lontano da ogni modello, non autorizzato da alcun classico; tutta la sua poesia culta, un deliberato sforzo di voler superare se stesso, sforzo infelice che si concludeva in un fallimento e in un cattivo esempio. E di quell'edificio rettorico, di quell'oscurità, non si trovava la giustificazione in alcun contenuto morale che celasse allegorizzandolo. « Il velo che ottenebra i concetti di questa favola è solo la frase. Gran disgrazia che ci tengano vincolati al duro banco della oscurità soltanto parole »⁽²⁾; « e una volta decifrato, non contiene sentenza o concetto alcuno; così quasi sempre »⁽³⁾.

Le doti che pur tralucevano e non potevano negarsi nei poemi discussi furono considerate come i barlumi di una passata virtù poetica; non pregio della nuova poesia, ma residuo dell'antica. E si stabilì la netta distinzione tra prima e seconda epoca, in varii modi formulata, fino alla celebre opposizione di « principe della luce » (nella prima) a « principe delle tenebre » (nella seconda)⁽⁴⁾. Questa nuova poesia era un « ateismo »; Gongora era « il Maometto della poesia, che predicando che veniva a migliorarla la infettò con errori »⁽⁵⁾.

Nella prima epoca, « il tempo quando scriveva con riposo »⁽⁶⁾, era stato dolce, armonico, leggiadro, poeta incomparabile; questo ammetteva la maggioranza degli avversarii, salvo alcuni che anche tale lode limitavano prescrivendogli i limiti di poeta burlesco e satirico: « Io venero don Luis, e dico che in tutto quanto scrisse prima di quel capriccio o libero da esso, è eccellentissimo e quasi invincibile in molte cose, almeno nelle burle; e questo è perchè esse non constano di scienza

ma di ingegno e genio appropriato; e a quanto credo, se queste mancassero nel volume che vediamo stampato delle sue opere, pochissimi lo conoscerebbero »⁽⁷⁾; « Sarebbe stato il primo uomo della nostra nazione nel burlesco e satirico. Per essersi calzato il coturno, ha perduto presso molti quello che aveva guadagnato, ed io sono uno di questi »⁽⁸⁾; « Ella fu mal consigliata il giorno che si mise a fare il poeta serio...; Ella si è rovinata da quando si mette in imprese maggiori delle sue forze; anche nel burlesco fa assai cattiva prova da alcuni anni a questa parte, e non si fidi perchè si leggono e cercano i suoi versi burleschi e satirici, chè questo non è per la loro bontà ma per la materia piccante e dissoluta che racchiudono »⁽⁹⁾.

Gli ammiratori non avevano limite al loro entusiasmo. Il gongorismo « aveva fatto presa perchè si impadroniva non della ragione, ma della intuizione della gente »⁽¹⁰⁾ — e qui è da vedere il motivo della quasi istintiva dilagante imitazione di Góngora anche da parte dei suoi avversari, che « dopo averlo satireggiato lo imitano »⁽¹¹⁾ — l'entusiasmo nelle polemiche si traduceva in uno sforzo di ragionamento, di difendere il poeta giustificandolo con gli esempi dei classici; gli stessi classici, le stesse autorità venivano tratte in campo agli opposti scopi di difendere e di accusare⁽¹²⁾.

C'erano poi i moderati. Quelli che, pur accettando e ammirando i nuovi poemi, facevano riserve; come Pedro de Valencia⁽¹³⁾, il quale ne censurava alcuni punti giudicandoli indizio di uno sforzo, di chi aveva voluto lasciare la sua antica poesia giocosa e leggiadra passando a « materie e poesie più gravi », ma dello sforzo restavano tracce nei difetti dovuti a « eccessiva cura »; elementi che « sfigurano il bello e nativo ed eroicamente risplendente della sua indole, che prima appariva semplice, levigata, ignuda e chiara come vera, e adesso, per distaccarsi del tutto dallo stile delle burle e giuochi, fugge anche dalle virtù sue proprie e si sfigura e oscura di proposito »; e altri difetti gli notava, di chi non aveva dismesso del tutto lo stile di prima; luoghi in cui « si fonda su allusioni burlesche e che non convengono a questo stile alto e materie gravi, come convenivano alle antiche, *quae ludere solebas* ».

E' vi era chi, come Lope de Vega, avversario del cultismo, protestava però alta ammirazione per Góngora. Nel linguaggio culto vedeva un eccesso di figure retoriche: « volle... arricchire l'arte e anche la lingua con tali esornazioni e figure quali mai furono immaginate nè fino al suo tempo viste... credo che alcune volte la mancanza del naturale è causa del valersi di così stupende macchine l'arte »; « stanno

bene le allegorie, etc., ma rare volte, e secondo la qualità della materia e dello stile»; la poesia dovrebbe costare grande fatica a chi la scrive e poca a chi la legge. Ma se tutto ciò era scusabile in Góngora, di cui egli protestava, con esagerata umiltà, «sia quel che sia, io lo devo stimare ed amare, prendendo di lui quello che non intendo con umiltà e ammirando quel che intendo con venerazione», non scusava i suoi imitatori: «molti sono stati portati dalla novità a questo genere di poesia, e non si sono ingannati, giacchè nello stile antico non riuscirono mai ad esser poeti, e nel moderno lo sono all'istante; perchè con quelle trasposizioni, quattro precetti, sei voci latine o frasi enfatiche, si trovano innalzati dove essi stessi non si riconoscono e neppure si intendono, ... producono parti mostruosi, perchè pensano che devono pareggiare il suo ingegno con l'imitare il suo stile...»; e, insomma, «*cominciano dove lui finisce*»⁽¹⁴⁾.

Il segreto di quelle polemiche e di quelle critiche è nel punto di vista da cui guardano il fenomeno gongorino, diverso dal nostro: Góngora era guardato come capo di una scuola poetica, attuale o eventuale, come corruttore dell'ambiente letterario. Più della sua individualità, importavano le sue deprecate tendenze. Accuse generiche che, anche quando si concretavano in minuziose critiche di parole, su un piano generico rimanevano. Góngora era il gongorismo; come individuo era il responsabile della sua scuola, e su questo poggiavano le accuse che gli venivano mosse. Si vedeva in lui il fenomeno di cui era l'iniziatore e che in realtà come tale esisteva solo nei suoi seguaci.

In tale atteggiamento originario è la radice di quello che si proseguì per secoli da una critica di tradizione antigongorina.

L'accusa mossa a Góngora di creatore del gongorismo trapassò dipoi in responsabilità del barocco, e come già il cultismo si vide il barocco in Góngora; lo si tolse a rappresentante e forse responsabile in Ispagna dell'esuberanza lambiccata ed estrinseca, della forma nascente sul vuoto, «nihilismo poetico».

A chi non guardi più in Góngora al responsabile di alcuna scuola, nè al corruttore del gusto poetico, nè all'esponente di una tendenza, il problema della sua poesia si riduce entro i suoi giusti termini: tutto quanto essa ha di impoetico o di brutto, visto in funzione della sua personalità, strettamente congiunto a quanto ha di bellissimo e indiscutibile. E, pur seguitando a dire che Góngora è poeta barocco, si tien presente che il poeta annulla nella sua essenza il barocco, che assume in lui significato non di antipoesia ma di un qualsiasi gusto e tendenza letteraria che egli alimentò e da lui fu alimentata. Il baroc-

chismo puro è negli imitatori di Góngora, che « cominciano dov'egli termina »; in Góngora c'interessa appunto dove egli comincia, la sua ispirazione poetica, e non dove egli termina, cioè le scorie che porta con sè. Che se per l'ambizione e l'insofferenza del medio livello, egli fece così largo posto nella sua opera e nel suo animo a tendenze e velleità non poetiche, affini al barocco, resta pur sempre, ben più importante del suo barocchismo, la sua poesia. Essa fu questione secondaria, dai contemporanei nemici ammessa e al tempo stesso scansata nelle discussioni con il generico attributo di « genialità » e il generico tributo di ammirazione e « venerazione » — del che si avvedeva il Vázquez Siruela: « Si lasciano sfuggire certi elogi strappati dalla verità con cui portano a pubblica luce ciò che stava fisso nel segreto dei loro cuori, lo chiamano uomo di insigne ingegno, gigante del Parnaso etc. »⁽¹⁵⁾ — e invece la sua riforma poetica interessava, in primo piano: la sua poesia è ora quello a cui guarda la critica. Questo capovolgere di atteggiamento spiega l'opposizione e al tempo stesso dà modo di trovare un punto d'accordo fra noi, e la critica dei contemporanei di Góngora e la critica tradizionale.

NOTE AL CAPITOLO VI

(1) V. l'elenco « topografico » « dei dotti che lodano le Soledades » nell'*Examen del Antidoto* di F. DE CORDOBA ABAD DE RUTÉ (ARTIGAS, p. 419).

(2) F. CASCALES, *Cartas filológicas* cit., p. 481.

(3) FARIA Y SOUSA, *Lusiadas* cit., t. III, p. 231.

(4) Di F. Cascales.

(5) FARIA Y SOUSA, t. III, p. 321. In una lettera a d. Antonio de Mendoza, Lope lo chiama: « Góngora Satán » (A. DE AMEZUA, *L. de Vega en sus cartas*, t. I, Madrid, 1935, p. 118); v. anche (in ARTIGAS, p. 134) una espressione simile dove a proposito del discepolo di Góngora, Mendoza, parla della « prosa diabolica con cui lo tiene in inganno il cordovese suo padre ».

(6) J. DE ESPINOSA MEDRANO, *Apologético*, cit.

(7) FARIA Y SOUSA.

(8) ANGULO, *Epistolae*, fol. 43 (2^a ep. sat.) cit. dal REYES, *Cuest. gong.*, p. 64.

(9) *Antidoto*, pp. 177-8.

(10) A. REYES in *Reseña* cit., p. 315.

(11) CASCALES, op. cit., p. 484. « Chi scrive oggi che non sia baciando le orme di Góngora? Non dico già dei suoi ammiratori ma di quegli sdegnosi e malcontenti che si diedero fama di aborrire il suo stile e con satire con invettive con libelli e sul teatro testimoniarono la loro avversione e il loro cattivo gusto... tenen-

dosi per fortunati quando potevano con qualche tratto di quello stile che tanto disdegnavano conciliare splendore ai loro versi» (VÁZQUEZ SIRUELA, *Discurso* cit., p. 382).

(12) V. ARTIGAS, p. 245.

(13) La cui *Carta escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poestas* cit. (30 giugno 1613) era un tempo annoverata tra i documenti antigongorini.

(14) *Respuesta* cit., p. 137 sgg.

(15) *Discurso* cit., p. 380.

CAPITOLO VII

IL POLIFEMO E LE SOLEDADES.

Nati quasi contemporaneamente⁽¹⁾ i due poemi di Góngora rappresentano il maggiore sforzo da lui compiuto allorchè col dominio del suo stile, animato da nuova ambizione, volle provarsi in opere di ampio respiro: riprendendo nell'uno la tradizionale favola classica, e progettando nell'altro, del tutto nuovo, un poema sulla natura.

Sono essi i più ricchi e più liberi esempi della poesia gongorina: il poeta vi ha espresso pienamente se stesso, i suoi pregi e i suoi limiti.

L'ispirazione non è mutata: la « rivoluzione » poetica di Góngora è un perfezionamento di stile, chiarimento di propositi e di ambizioni, non altro; si sbaglierebbe a pretendere di cercarvi un rinnovamento radicale.

L'epiteto di « poeta eroico » « Homero español », ⁽²⁾ che con essi si conquistò, non ha a che vedere col « genere »; si riferisce piuttosto alla grandiosità dei due poemi, che deriva dalla loro intonazione e dal loro carattere di poemi culti ⁽³⁾. Góngora si è sentito capace di sostenere, con la sua « cultura », l'impresa di un poema vero e proprio.

Del *Polifemo* (*La Fábula de Poliphemo y Galathea*), sono evidenti le intenzioni: egli ha ripreso la favola antica, e vuol proseguire la schiera dei classici, elevandosi col suo culto stile all'altezza di quelli: raggiungerli per diversa via.

La « cultura » (cultura sì, aunque bucólica Thalía) non è però intonata così da offendere la tradizione; che il *Polifemo*, più delle *Soledades*, trovasse grazia presso i contemporanei ⁽⁴⁾ si comprende perchè, seb-

bene nello stile e nel contenuto, che è solo un pretesto a divagare, siano tutte le caratteristiche della novità, siamo nell'atmosfera rinascimentale. Talune strofe, particolarmente del canto di Polifemo a Galatea per cui più insistenti risonavano gli echi della tradizione, sono del tutto ortodosse; una, è citata da Pedro de Valencia come esempio del « dire elevatamente e grandiosamente, con semplicità e chiarezza, con brevi periodi e ogni vocabolo al suo posto, come se fosse in prosa »:

Sentado, a la alta palma no perdona
 su dulce fruto mi robusta mano;
 en pié, sombra capaz es mi persona
 de innumerables cabras el verano.
 Qué mucho si de nubes se corona
 por igualarme la montaña en vano,
 y en los cielos, desde esta roca, puedo
 escribir mis desdichas con el dedo? [1].

Un giudizio molto estrinseco sarebbe attribuire all'ottava (che qui Góngora usa per la prima volta) con le sue « rimas sonoras », e alle suggestioni e i ricordi che porta con sé, il particolare tono del cultismo nel *Polifemo*. Ma si può ammettere l'inverso: Góngora che sceglie come metro l'ottava, come argomento la tradizionale favola, ispirato a una classica armonia. I suoi precedenti — ben noti, fino al poema del Carrillo⁽⁵⁾ — non hanno dirette somiglianze con lui: ma egli rientra nella serie.

La principale, la vera conquista di Góngora è qui il poter fermare le impressioni, le sfumature; le cose che egli rappresenta diventano sue in virtù di quelle sfumature attraverso cui egli le « sente », e nella facoltà di commozione della fantasia è tutta l'unità del poema. La sua ispirazione è nella capacità di sentire e ricostruire la natura in forza di una limpidezza espressiva, di una spregiudicatezza che gli concede di seguire la fantasia in tutti i suoi voli, che sono metafore della sua commozione.

Tutto il poema è nei particolari, tali soltanto per chi giudica superficialmente. Come non avvertire che il poeta non vede altro, si dimentica di volta in volta in essi?

Tale attenzione, sensibilità che si traduce in forme esteriori, può

[1] Seduto, all'alta palma non risparmia il dolce frutto la mia robusta mano; in piedi, è ombra, la mia persona, capace di innumerevoli capre l'estate. Che meraviglia se di nubi si corona, per uguagliarmi, la montagna invano, e nei cieli, da questa roccia, posso scrivere le mie disgrazie con il dito?

esser intesa come « sensualità », richiamandosi a tutta la concezione del poema, in cui i protagonisti Aci e Galatea sono istintivi e muti, confusi con la natura, accomunati ad essa; e muto è anche il loro terrore, e dopo la morte di Aci il dolore di Galatea. Il solo che abbia la parola è Polifemo, per intonare un canto che era un tema letterario, in cui Góngora si misura con Garcilaso della terza egloga e con gli altri suoi predecessori nello stesso argomento:

Ma non può dirsi sensualità quella purezza di immagini immateriali, quell'assorbire gli oggetti esterni onde essi non porgono ostacolo alla fantasia. La poesia di Góngora non è mai sensuale, anche se la si è definita poesia di colori e di suoni, perchè colori e suoni sono in lui sempre in funzione di una commozione intima. Qui in particolare può parlarsi di sensibilità, non già di sensualità: sensibilità che perviene a una sua forma di aderenza al dramma e di commozione. Galatea atterrita ode il canto di Polifemo, e si stringe ad Aci, temendo la vendetta:

La nympa los óyo, y ser más quisiera
breve flor, hierba humilde y tierra poca,
que de su nuevo tronco vid lasciva,
muerta de amor y de temor no viva.
Mas — cristalinos pámpanos sus brazos —
amor la implica, si el temor la anuda,
al infelice olmo que pedazos
la segur de los celos hará aguda [2].

È il terrore di una creatura naturale, indistinta. Parimenti, la fuga, minacciata dall'ira di Polifemo:

De los nudos, con esto, más suaves
los dulces dos amantes desatados,
por duras guijas, por espinas graves
solicitan el mar con pies alados;
tal, redimiendo de importunas aves
incauto messeguero sus sembrados,
de liebres dirimió copia así amiga,
que vario sejo unió y un surco abriga [3].

[2] La ninfa li udì, e avrebbe voluto essere piuttosto breve fiore, umile erba, e poca terra, che del suo nuovo tronco vite lasciva, morta d'amore e di timore non viva. Ma (cristallini pampini le sue braccia) Amore l'avvinse, se il timore la annoda, all'infelice olmo che in pezzi farà la scure di gelosia acuta.

[3] Così dai nodi più soavi i dolci due amanti disciolti, per duri ciottoli, per spine crudeli sollecitano il mare con piedi alati. Tale, redimendo da importuni uccelli incauto coltivatore i suoi seminati, di lepri separò una coppia amica, che vario sesso unì e un solco protegge.

Questo dramma che non ha parole è chiuso da una fine fantastica. La pietà del poeta si esprime nell'ingentilire trasfigurandola la fine crudele di Aci schiacciato da un maeigno. La trasformazione in fiume, che è nel mito, diviene poeticamente necessaria; la morte non è più morte ma metamorfosi, e quel fiume è acclamato, e accolto genero, da Doride:

Viendo el fiero jayán con passo mudo
correr al mar la fugitiva nieve...
... y el garzón viendo, cuantas mover pudo
celoso trueno antiguas hayas mueve;
tal antes que la opaca nube rompa
previene rayo fulminante trompa.

Con violencia desgajó infinita
la mayor punta de la excelsa roca,
que al jóven, sobre quien la precipita,
urna es mucha, pyrámide no poca.
Con lágrimas la nympa solicita
las deidades del mar, que Acis invoca;
concurren todas, y el peñazco duro
la sangre que exprimió, crystal fué puro.

Sus miembros lastimosamente opresos
del escollo fatal fueron apenas,
que los piés de los árboles más gruesos
calzó el líquido aljófár de sus venas.
Corriente plata al fin sus blancos huesos,
lamiendo flores y argentando arenas ⁽⁶⁾,
a Doris llega, que con llanto pio
hyerno le saludó, le aclamó río [4].

Non può dirsi che il *Polifemo* sia episodico e manchi di unità, quando ha una unità di ispirazione e di tono che si condensa nel modo in cui è vista la favola, e la pervade tutta.

Si direbbe che Góngora annunzi questa sua ispirazione prima di entrare in argomento, fin dalla dedica, in cui spira già un'aria di aperta

[4] Vedendo il fiero gigante con passo muto correre al mare la fuggitiva neve,... e il giovane vedendo, quante può muovere geloso tuono antiche querce muove. Così, prima che l'opaca nube rompa, previene un raggio fulminante trompa. Con violenza distaccò infinita la maggior punta della eccelsa roccia, che al giovane, su cui la precipita, è troppo grande urna, piramide non piccola. Con lacrime la ninfa sollecita le deità del mare, che Aci invoca. Accorrono tutte, e quel sangue che la dura roccia esprime, fu cristallo puro. Le sue membra miseramente oppresse dallo scoglio fatale furono appena, che i piedi degli alberi più grossi calzò la liquida rugiada delle sue vene. Corrente argento infine le sue bianche ossa, lambendo fiori ed argentando arene, a Dori giunge, che con pianto pio genero lo salutò, lo acclamò fiume.

natura, una vaghezza di spettacoli naturali che traduce in realtà poetica il semplice dato della dedica al Conte rappresentato mentre caccia, e l'allegoria sul suo nome di conte di Niebla.

Estas, que me dictó rimas soronas,
cultá sí, aunque bucólica, Thalia,
o excelso Conde, en las purpúreas horas
que es rosas la Alba y rosicler el día,
ahora que de luz tu niebla doras,
escucha al son de la zampoña mía,
si ya los muros no te ven de Huelva
peinar el viento, fatigar la selva [5].

Le immagini di questo poema sono intense e poetiche; talora sostituite da una ingegnosità di arabeschi culti. Ma la poesia vi è forza non mai del tutto offuscata, trasparente magari in un sol verso, a salvare una intera ottava. Poesia della natura, ma più di un regno fantastico, decorativo, in cui predomina la bellezza. Poesia di particolari, e tuttavia non frammentaria.

Alla natura Góngora dona la sua vita interiore, senza riserve e limiti descrittivi. Ecco come rappresenta trasformandolo un canestro di frutta:

Cercado es, cuanto más capaz más lleno,
de la fruta el zurrón casi abortada,
que el tardo Otoño deja al blando seno
de la piadosa hierba encomendada.
La serba, a quien le da rugas el heno,
la pera, de quien fué cuna dorada
la rubia paja, y, pálida tutora,
la niega avara y pródiga la dora.
Erizo es el zurrón de la castaña... [6].

E la scena del gregge che, trascurato dal pastore, divien preda del lupo:

[5] Queste che mi dettò rime sonore culta benchè bucolica Talia, o eccelso Conte, nelle purpuree ore che è rosè l'alba ed incarnato il giorno, ora che di luce la tua nebbia dori, ascolta al suono della zampogna mia, se già i muri non ti vedono di Huelva pettinare il vento, stancare la selva.

[6] Orto è, quanto più capace più pieno, il panier, di frutta quasi riboccante, che il tardo Autunno lascia al blando seno della pietosa erba affidata. La serba, a cui dà rughe il fieno, la pera, di cui fu culla dorata la bionda paglia, e, pallida tutrice, la nega avara e prodiga la dora. Riccio è il panier della castagna...

Arde la juventud, y los arados
peinan las tierras que surcaron antes,
mal conducidos, cuando no arrastrados,
de tardos bueyes cual su dueño errantes;
sin pastor que los silbè, los ganados
los crujidos ignoran resonantes
de las hondas, si en vez del pastor pobre
el Zéphiro no silba, o cruje el robre.

Mudo la noche el can, el día dormido,
de cerro en cerro y sombra en sombra yace;
balá el ganado; al misero balido
nocturno el lobo de las sombras nace;
cébase, y fiero deja humedecido
en sangre de una lo que la otra pace... [7].

In questa commozione, di cui le immagini palpitano perchè Gón-
gora attinge in esse la piú profonda intimità del suo animo, è la poesia
di lui.

Poesia metaforica; sono mondi che gli si schiudono, ed egli ne
cerca la miglior definizione, con tutta la sua libertà espressiva. Aci
pone delle offerte presso Galatea addormentata.

El celestial humor recién cuajado
que la almendra guardó, entre verde y seca,
en blanca mimbres se le puso al lado,
y un copo, en verdes juncos, de manteca.
En breve corcho, pero bien labrado,
un rubio hijo de una encina vieja,
dulcísimo panal, a cuya cera
su néctar vinculó la Primavera.

Caluroso al arroyo da las manos,
y con ellas las ondas a su frente,
entre dos myrthos que, de espuma canos,
dos verdes garzas sor de la corriente.
Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente.

[7] Arde la gioventù e gli aratri pettinano le terre che solcarono prima, mal condotti
quando non trascinati, da tardi buoi come il loro padrone erranti; senza pastore che zuffoli,
i greggi lo stridore ignorano risonante delle fionde, se in vece del misero pastore lo Zefiro
non fischia, o stride il rovere.

Muto la notte il cane, il giorno addormentato, di monte in monte e d'ombra in ombra
giace; bela il gregge; al misero belato notturno il lupo dalle ombre nasce; divora, e feroce
lascia umido del sangue di una quel che l'altra pascola...

a la, de viento cuando no sea cama,
de frescas sombras, de menuda grama [8].

Ma non sono questi i passaggi più celebri del *Polifemo*, quelli in cui maggiormente si dimostri il suo cultismo. Sono altri, che lasciano interdetti, tra ammirazione e diffidenza, per una ingegnosità lambiccata su cui è cosparsa a piene mani la bellezza. Che paiono suggerire come facile spiegazione che la poesia di Góngora è poesia di colori e di suoni vivaci, viva in una cornice di barocchismo. Così, la descrizione di Galatea:

Nympha de Doris hija la más bella
adora que vió el reyno de la espuma;
Galathea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus gracias suma.
Son una y otra luminosa estrella
lucientes ojos de su blanca pluma;
si roca de crystal no es de Neptuno,
pavón de Venus es; cisne de Juno.
Purpúreas rosas sobre Galathea
la Alba entre lilios cándidos deshoja;
duda el Amor cual más su color sea,
e púrpura nevada, o nieve roja.
De su frente la perla es Erithea
émula vana; el ciego dios se enoja,
y, condenado su esplendor, la deja
prender en oro al nácar de su oreja [9].

ma sono piuttosto casi in cui l'ingegnosità ha il sopravvento, giocando con le visioni del poeta, la cui possibile bellezza tuttavia balena ancora. Si veda anche la scena in cui Acì trova Galatea addormentata:

[8] Il celestiale umore appena quagliato che la mandorla serbò, tra verde e secca, in bianchi vimini gli pose a lato, e un fiocco, tra verdi giunchi, di burro. In breve sughero, ma ben lavorato, il bianco figlio di una quercia vecchia, dolcissimo favo, alla cui cera il suo nettare vincolò la Primavera. Accaldato, al ruscello dà le mani, e con esse le onde alla sua fronte, tra due mirti che, di spuma bianchi, due verdi aironi sono della corrente. Vaghe cortine di volanti vani tirò Favonio lusinghieramente al letto, se non di vento, di fresche ombre, di minuta erba.

[9] Ninfa, di Dori figlia, la più bella che vide il regno della spuma, adora, Galatea è il suo nome, e dolce in essa il trio Venere delle sue grazie assomma. Sono una e un'altra luminosa stella lucenti occhi della sua bianca piuma; se non roccia di cristallo di Nettuno, pavone di Venere è, cigno di Giunone. Purpuree rose sopra Galatea l'alba tra gigli candidi sfoglia; dubita l'Amore quale più suo colore sia, o porpora nivea, o neve rossa. Della sua fronte è la perla Eritrea emula vana; il cieco dio si adira, e, condannato il suo splendore, la lascia imprigionare in oro dalla conchiglia del suo orecchio.

La fugitiva Nympha en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al sol ardiente,
tantos jazmines cuanta hierba esconde
la nieve de sus miembros da a una fuente.
Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro, y dulcemente
al sueño da sus ojos la armonía
por no abrasar con tres soles el día.

Salamandria del Sol, vestido estrellas,
latiendo el Can del cielo estaba, cuando,
polvo el cabello, húmidas centellas,
si no ardientes aljófares sudando,
llegó Acis, y de ambas luces bellas
dulce Occidente viendo al sueño blando,
su boca dió y sus ojos, cuanto pudo,
al sonoro crystal, al crystal mudo (7) [10].

Nel *Polifemo* vi è altrettanto questo momento riflesso e culto della poesia di Góngora, che quello più puro: e un'abbondanza di raffinatezza e di cultura compiaciuta di sè. Ma su tutto domina la poesia, perchè Góngora è nel suo mondo, ed è se stesso pienamente.

NOTE AL CAPITOLO VII

(1) Il *Polifemo* fu conosciuto prima della prima *Soledad*, e questa diffusa, e forse scritta, abbastanza prima della seconda (D. ALONSO, *G. y la censura de Pedro de Valencia* cit., pp. 348-50, n. 2). Dapprincipio, i critici delle *Soledades* si riferiscono solo alla prima: « es pues seguro que medió un espacio de tiempo entre la primera y el fragmento de la segunda » (M. ARTIGAS, *Biografía*, p. 129). Che la 2ª *Soledad* sia posteriore di molto alla prima, afferma il MILLÉ Y GIMÉNEZ, *Un importante ms. gongorino*, R.F.E., 1933 (XX), p. 385 6, n. 1.

(2) « Ruppe il carcere in cui egli stesso si era chiuso e venne fuori con quei parti eroici... » (VÁZQUEZ SIRUELA, *Discurso* cit., p. 384); « Il nostro D. Luis nacque piuttosto per essere poeta eroico, che lirico... » (ABAD DE RUTE, *Defensa* cit., p. 466); « Che cosa di esso non è corrente in linguaggio eroico? » (*Respuesta* cit.,

[10] La fugitiva Ninfa, intanto, dove ruba un lauro il suo tronco al sole ardente, tanti gelsomini quanta erba nasconde la neve delle sue membra dà a una fonte. Dolce si lagna, dolce risponde con un signuolo all'altro, e dolcemente al sonno dà i suoi occhi l'armonia per non bruciare con tre soli il giorno. Salamandra del sole, vestito stelle, guaiva il cane del cielo, quando, polvere la chioma, umide scintille, se non ardenti rugiade sudando, giunse Acis, e delle due luci belle dolce Occidente vedendo il sonno blando, la sua bocca diede e gli occhi, quanto poté, al sonoro cristallo, al cristallo muto.

p. 272); «Se in questo culto plettro cordovese avesse corrisposto l'insegnamento morale all'eroica composizione» (GRACIÁN, *Criticón*, 1653, II, 4, 89).

(3) Il VÁZQUEZ SIRUELA (*Discurso* cit., p. 382) le definisce come «impeto così grande e rapimento tale di spirito...».

(4) Anche in seguito, qualcuno lo distingueva dalle *Soledades*: «Talvolta inciampò per mancanza di luce il suo Polifemo, ma fece passi gloriosi. Se si perse nelle sue *Soledades...*» (SAAVEDRA FAJARDO, *República literaria*, cit. in *Poetas líricos del XVI e XVII siglo*, BAE, p. 426).

(5) Cfr. D. ALONSO, *La supuesta imitación por Góngora de la fábula de Acis y Galathea*, RFE, 1932 (t. XIX), p. 349 ssg.

(6) L'*argentando arenas* è una immagine visiva che spiega quell'*argenta de plata* della I^a ottava («Donde espumoso el mar siciliano — el pie *argenta de plata* al Lylibeo») criticato dal Pellicer come un pleonasmo, (desiderando egli se fosse stato possibile sostituirlo con un *calza de plata*). (V. la discussione in ALONSO, *Supuesta imit.*, cit.).

(7) Cfr.: «Duerme, y Narciso Cupido — cuanto más está pendiente — no sobre el crystal corriente — Sobre el dormido crystal» (I, pp. 238, 1603).

continua)

ALDA CROCE