

BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI
27

BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI

A CURA DI

Giuseppe Di Stefano (Pisa), coordinatore

Giovanni Caravaggi (Pavia), Antonio Gargano (Napoli),
Alessandro Martinengo (Pisa), Norbert von Prellwitz (Roma),
Maria Grazia Profeti (Firenze), Aldo Ruffinatto (Torino),
Tommaso Scarano (Pisa), Emma Scoles (Roma)

Carlos Alvar (Ginevra), Ignacio Arellano (Pamplona),
Aurora Egido (Zaragoza), José Lara Garrido (Málaga),
José Manuel Lucía Megías (Madrid, Complutense)

Segreteria di redazione:
Elena Carpi e Valentina Nider
(Pisa)

La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora

a cura di

B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi, J. Ponce Cárdenas



Edizioni ETS

La pubblicazione del volume è stata finanziata
dal Gobierno de España / Ministerio de Economía y Competitividad,
Proyecto de Investigación «Todo Góngora II»
[I+D+I FFI2010-17349] Universitat Pompeu Fabra (Barcelona),
con un contributo
dell'Università di Pisa, Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

© Copyright 2013
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673831-8

INDICE

MERCEDES BLANCO <i>Las «Soledades» a la luz de la polémica</i>	7
RAFAEL BONILLA CEREZO <i>El «Teatro de la vida humana desde que amanece hasta que anochece» de Agustín de Salazar y Torres</i>	41
M. CRISTINA CABANI E GIULIA POGGI <i>Le «Soledades» e «Lo stato rustico»: una traccia da seguire</i>	87
M ^a DOLORES CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA <i>Los retratos de Góngora y la verdadera imagen del poeta</i>	111
ENRICA CANCELLIERE <i>Il mitema dell'Anadiomene dal platonismo a Góngora</i>	135
BEGOÑA CAPLLONCH <i>«Sentido» y «referencia» en algunas imágenes de las «Soledades»: del cincel al cristal de azogue</i>	149
DARIA CASTALDO <i>Sull'«imitatio» nelle «Solitudini». Góngora e Claudiano</i>	163
ANTONIO J. DÍAZ RODRÍGUEZ <i>El mundo eclesiástico de don Luis de Góngora</i>	179
LAURA DOLFI <i>El mundo metafórico de la «Soledad primera»: contenidos y finalidades</i>	201
AURORA EGIDO <i>«Mañana serán miel». Labores poéticas y metapoéticas del Góngora abeja</i>	219
FRANCESCO FERRETTI <i>Peregrini erranti. La «Gerusalemme liberata» nelle «Soledades»</i>	253

ANTONIO GARGANO <i>«Il cantar novo e 'l pianger delli augelli». Góngora e l'usignolo</i>	279
BEGOÑA LÓPEZ BUENO <i>Soledades polifónicas. Pedro Espinosa vs. Góngora</i>	295
JUAN MATAS CABALLERO <i>Las «Soledades» a la luz de los sonetos: la prefiguración del peregrino</i>	317
JOSÉ MARÍA MICÓ <i>Dante y Góngora. Una aproximación</i>	331
ANTONIO PÉREZ LASHERAS <i>Góngora y la poesía aragonesa del siglo XVII</i>	343
SARA PEZZINI <i>Góngora opinionista: le «décimas» dal 1617 al 1625</i>	359
JESÚS PONCE CÁRDENAS <i>Sobre el paisaje anticuario: Góngora y Filóstrato</i>	375
INES RAVASINI <i>Éfire, Filódoces e i «prodigiosos moradores del líquido elemento». La caccia marina della «Soledad segunda»</i>	397
ENRIQUE SORIA MESA <i>Góngora judeoconverso. El fin de una vieja polémica</i>	415

ANTONIO GARGANO
Università di Napoli Federico II

«IL CANTAR NOVO E 'L PIANGER DELLI AUGELLI».
GÓNGORA E L'USIGNOLO

Del ruiseñor eterno la dulce melodía
Antonio Machado

1. «*Del ruiseñor de antaño la dulce melodía*». Tutti ricordano come «la ninfa fugitiva», Galatea, si sottragga all'ardente desiderio della gioventù siciliana e alla calura meridiana dell'isola, trovando rifugio e riposo all'ombra di un lauro presso una fonte, dove

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 día¹.

L'intarsio con cui Góngora incastra mirabilmente lo schema anaforico oraziano e petrarchesco della serie trimembre con valore avverbiale nell'immagine derivata dal primo *Beatus ille*, col precedente del concetto finale dei «tres soles» che si leggeva in una scena simile dell'*Arcadia* lopiana²; un tale ammirevole intarsio non impedì a Pellicer di rilevare, a proposito del canto degli usignoli, che «trillado es, bien que galante esto de poner siempre en la margen de las fuentes y arroyos aves canoras»³; né ha trattenuto Jesús Ponce Cárdenas dall'inserire un analogo commento nella sua recente e magnifica edizione del *Polifemo*, dove tra le chiose ai versi citati figura la seguente: «los dulces lamentos del ruiseñor constituyen uno de los tópicos más trillados de la poesía aurea»⁴.

Nessuno, naturalmente, ne era consapevole più dello stesso Góngora, il

¹ Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, in *Obras completas*, I, p. 342, vv. 181-184. Tutte le citazioni della poesia gongorina sono tratte da questa edizione.

² Sulla combinazione delle fonte petrarchesca (*Canzoniere*, CLIX, 13-14 e CCV, 1-4) e di quella oraziana (*Od.*, I, 22, 23-24; *Epod.*, II, 23-28) con la citazione lopiana («rindiose al sueño, quedando el día – que hasta entonces vanaglorioso de *tres soles* resplandecía – oscuro como la noche», Lope de Vega, *Arcadia*, pp. 184-185), cfr., oltre a Vilanova 1992: II, 36-46, i commenti di Micó 2001: 45-46 e di Ponce Cárdenas a Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, pp. 251-252.

³ Pellicer de Salas y Tovar 1630:173-174.

⁴ Cfr. il commento di Ponce Cárdenas a Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 252.

quale, non più di tre anni prima del *Polifemo*, aveva composto una deliziosa *letrilla* che, con parole di Robert Jammes, è una «reacción contra los tópicos tradicionales»⁵, e il cui *estribillo* insisteva sull'idea, secondo la quale

No son todos ruseñores
 los que cantan entre las flores,
 sino campanitas de plata
 que tocan a la alba;
 sino trompeticas de oro,
 que hacen la salva
 a los soles que adoro⁶.

Tra i rumori dell'alba, dunque, non c'è solo il canto dell'usignolo, ma anche il sussurro delle api (*trompeticas de oro*) e il suono cristallino delle acque della fonte (*campanitas de plata*). In realtà, Góngora denunciava con squisita grazia l'invasione letteraria di un *topos*, contrapponendogli due altri *topoi* di uso e diffusione non minori, nella consapevolezza generale – non del solo nostro poeta – che, fino al grande rivolgimento letterario del Settecento, per dirla col giovane Goethe, è «bello e piacevole tutto ciò che sa di poesia e di retorica», sebbene una tale approvazione nei confronti della tradizione non implicasse la rinuncia all'impegno rivolto alla novità e alla rottura di essa, specie in un poeta del genio di Góngora⁷. Lo attesta risolutamente, tra innumerevoli altri esempi, il riuso a cui Góngora sottomise l'antico e abusato *topos* del canto dell'usignolo in alcuni suoi componimenti.

Nel tentativo di ricostruire con la necessaria brevità la presenza del *topos* nella poesia di Góngora, sarà utile distinguere preliminarmente tra due forme o modalità con cui esso vi compare; le quali forme o modalità, del resto, fanno capo a diverse e antiche tradizioni. In primo luogo, come testimoniano i citati versi della *letrilla* e la semistrofa dell'epillio, il canto dell'usignolo, oltre che nunzio dell'aurora, è un ingrediente del paesaggio ameno e, al tempo stesso, partecipa del corteggio con cui si accompagna il ritorno della stagione primaverile. La sua presenza risulta immancabile in tali contesti, dai risvegli primaverili della poesia trobadorica a Garcilaso, passando per Petrarca e Sanzaro. Tuttavia, nella poesia di Góngora, ha una consistenza maggiore la tradizione che, come suggerì María Rosa Lida, trova nel *lucinae canticum* «el eco de una pena humana», grazie all'accostamento per similitudine del doloroso canto dell'usignolo, crudelmente privato della nidità, a quello umano di

⁵ La definizione si legge nel cappello introduttivo che accompagna il testo della *letrilla* in Góngora, *Leurrillas*, p. 43.

⁶ Góngora, *Obras completas*, I, p. 290, vv. 1-7. Solo in occasione della correzione delle bozze ho avuto accesso alla penetrante lettura della *letrilla* di Sánchez Robayna 2014, dove si troverà anche la bibliografia sul componimento.

⁷ Cfr. Curtius 1992: 74.

chi ha sofferto una perdita analoga, come attestano le antiche fonti letterarie che, pur risalendo all'*Odissea*, hanno nelle *Georgiche* virgiliane la redazione definitiva per i moderni, dove Orfeo, l'archetipo del poeta elegiaco cantore di amori infelici, è paragonato all'usignolo, l'«ave literaria entre todas», a cui il *durus arator* ha tolto i piccoli ancora implumi dal nido⁸.

Va da sé, comunque, che tra le due modalità le interferenze sono frequenti. Nondimeno, entrambe queste forme, che condividono la presenza dell'uccello nella sua realtà, possono combinarsi, a loro volta, con una terza modalità che risale all'antico mito di Filomena e Progne, vuoi limitandosi a prendere in prestito il solo nome della sventurata cognata di Tereo per indicare l'uccello in cui fu trasformata, vuoi stabilendo, con diversi registri, più intensi e significativi rapporti con la storia raccontata nelle *Metamorfosi* ovidiane⁹.

Nelle pagine che seguono, dunque, cercherò di dar conto della presenza e articolazione dell'antico *topos* nella produzione gongorina, a partire da un testo che cronologicamente si colloca agli esordi dell'attività poetica di Góngora, anche se debbo subito precisare che, rispetto all'ordine temporale, sarà il livello paradigmatico ad essere privilegiato, vale a dire le forme o modalità – come si è detto – con cui il canto dell'usignolo si presenta, e le relative tradizioni a cui esso fa capo.

2. «*Lo rossinhols el folhos*». In quella «proclamación de anticonformismo»¹⁰ che, secondo Jammes, è la *letrilla* burlesca *Ándame yo caliente*, il canto dell'usignolo, che vi compare col nome di Filomena, s'integra in un sicuro paesaggio idilliaco e primaverile, in antitesi alle vaste acque dei mari e degli oceani che i mercanti varcano alla ricerca di nuovi paesi per i loro lucrosi commerci. Qui, dunque, accompagnato dal solo canto dell'usignolo il poeta si muove indaffarato, alla caccia delle modeste chiocciole e conchiglie che si celano nella sabbia:

Busque muy en hora buena
el mercader nuevos soles;
yo, conchas y caracoles
entre la menuda arena,
escuchando a Filomena
sobre el chopo de la fuente,
y ríase la gente¹¹.

⁸ Lida de Malkiel 1975b: 40.

⁹ Sulla presenza del mito di Filomena e Progne in Spagna, cfr. Martín Rodríguez 2008; in particolare, sulle traduzioni cinquecentesche del mito ovidiano, il cap. II, pp. 71-126.

¹⁰ Góngora, *Letrillas*, p. 115.

¹¹ Góngora, *Obras completas*, I, p. 15, vv. 24-30.

Una nueva antitesi, affidata stavolta al «neologismo festivo»¹² di uno strepitoso gioco di parole, coinvolge i *ruiseñores*, contrapposti ai *ruicriados*, in una delle terzine che formano l'unico capitolo satirico che compose il poeta: quella in cui un Góngora, deluso e amareggiato per le insidie di corte, chiede agli «arroyos de *su huerta*», dove desidera ritirarsi, di serbargli, in deroga alla successione delle stagioni, gli usignoli e il loro canto:

Tenedme, aunque es otoño, rruiseñores,
ya que llevar no puedo ruicriados,
que entre pámpanos son lo que entre flores¹³.

Una ventina di versi oltre, il poeta nomina di nuovo il «culto rruiseñor», protagonista di due terzine, sulle quali dovremo tornare. Tuttavia, come nunzio della primavera e ingrediente del luogo ameno, l'usignolo non è un'esclusiva prerogativa dei contesti poetici burleschi e satirici.

Nello stesso anno in cui concepì e redasse il menzionato capitolo satirico, Góngora compose un sonetto encomiastico dedicato al vescovo di Pamplona, Antonio Venegas, e alla casa di campo che costui possedeva a Burlanda, in Navarra, dove il silenzio della quiete campestre è interrotto solo dal soave gorgheggio dell'usignolo, associato all'immane mormorio delle acque della fonte:

Este, a Pomona cuando ya no sea,
edificio al silencio dedicado
(que si el cristal lo rompe, desatado,
süave el rruiseñor lo lisonjea).
dulce es refugio ...¹⁴.

Ma il testo che s'iscrive in questa modalità e che, a mio parere, è maggiormente degno d'attenzione è un sonetto amoroso del 1583, *Ya que con más regalo el campo mira*, nel quale si legge che a introdurre la primavera, insieme al sole che guarda più benevolo i campi, essendosi scrollato di dosso l'orrido manto invernale, opera il canto dell'usignolo, inequivocabile segno della nuova stagione:

... aunque con lengua muda,
süave Filomena ya suspira¹⁵.

¹² La definizione si legge nel commento di Antonio Carreira al capitolo satirico, in Góngora, *Antología poética*, p. 300.

¹³ Góngora, *Obras completas*, I, p. 275, vv. 10-12; ma del capitolo satirico, cfr. anche l'edizione e il commento di José María Micó, in Góngora, *Canciones y otros poemas*, pp. 260-276.

¹⁴ Góngora, *Obras completas*, I, p. 269, vv. 1-5.

¹⁵ Góngora, *Obras completas*, I, p. 38, vv. 3-4.

Nei due endecasillabi citati, non c'è solo l'eco di Marziale «Flet Philomela nefas incesti Tereos, et quae / Muta puella fuit, garrula fertur avis» (Marziale, XIV, 75), come opportunamente suggerisce Lida de Malkiel (1975: 114 e 102 n. 2). «Suave Filomena» è una *iunctura* che il giovane Góngora, attento lettore della poesia herreriana, poteva aver ricalcato sull'*incipit* di un sonetto che il poeta sivigliano aveva inserito nella selezione di *Algunas obras*, pubblicata – come si ricorderà – l'anno prima: «Süave Filomena, que tu llanto / descubres al sereno i limpio cielo»¹⁶, con analogo, lacrimoso canto ad apertura della bella stagione. Più interessante, però, è l'espressione del sonetto gongorino: «lengua muda», con cui il poeta allude all'atroce amputazione subita ad opera del truce cognato. Non credo che sia arbitrario, trattandosi di un cultore della poesia di Garcilaso quale fu Góngora, collegare la citata espressione, *lengua muda*, con quella che si legge nei celebri versi iniziali della terza Égloga del toledado: «mas con la *lengua muerta* y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida»¹⁷. Del resto, la *lengua muda* non impedisce il canto di Filomena trasformata in usignolo, come la *lengua muerta* non impedirà a Garcilaso di celebrare l'«ilustre y hermosísima María», anche nel regno dell'aldilà. Ritroveremo l'immagine e il concetto dell'uccello raro cantore, sebbene muto, in altri contesti poetici dello stesso Góngora, maggiormente legati all'altra modalità del *topos*, a cui ho accennato.

3. «*Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan*». Dal canto euforico dell'usignolo, che annuncia il risveglio primaverile del luogo ameno, a quello che si fa «eco de una pena humana», per riprendere l'espressione della Lida, c'è di mezzo il celebre paragone virgiliano delle *Georgiche*. Nell'incontro dei due canti, del volatile e del poeta, si segnala il sonetto amoroso del 1603, *Si Amor entre las plumas de su nido*, esempio di notevole sincretismo, nel quale si concentrano alcuni dei più significativi motivi che avevano formato la tradizione poetica plasmatasi attorno all'usignolo. Del sonetto, Salcedo Coronel crede di poter precisare le reali circostanze da cui ebbe origine, poiché Góngora lo avrebbe composto «a una señora, a quien vió siendo niña hermosa, y después cuando mujer hermosísima»¹⁸. In effetti, si tratta del gioco al rincaro racchiuso nella trasformazione da una bellezza femminile ancora fanciullesca a

¹⁶ Herrera, *Algunas obras*, son. XXVIII, p. 227, vv. 1-2.

¹⁷ Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, p. 224, vv. 11-12. Per i versi garcilasiani, del resto, il Brocense menzionò Virgilio, *Georgiche*, IV, vv. 525-526 (Sánchez de las Brozas 1972, p. 299, B-227) e, più recentemente Elias L. Rivers ha ricordato Petrarca, *Trionfi*, IV, vv. 13-15, su suggerimento di Francisco Rico (Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, 1981, p. 419), a cui Bienvenido Morros aggiunge le menzioni di Petrarca, *Canzoniere*, CCIII, 13 e di Boscán, *Leandro*, 1563 (Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, p. 514, nota a 224. 11-12).

¹⁸ Salcedo Coronel 1644: p. 318.

quella matura della piena giovinezza¹⁹; e, per quel che riguarda il nostro tema, nel passaggio della donna da aurora a sole, le terzine recitano così:

Saludaré tu luz con voz doliente
 cual tierno ruiseñor en prisión dura
 despide quejas, pero dulcemente.
 Diré como de rayos vi tu frente
 coronada, y que hace tu hermosura
 cantar las aves, y llorar la gente²⁰.

Nel finale verso bimembre, la bellezza della «dulcísima señora», a cui il sonetto è dedicato, ha il doppio e contrastante effetto di produrre il canto degli uccelli e il pianto della gente. Tuttavia, ciò che, in risposta alla solare bellezza della donna, sembra destinato a permanere scisso tra mondo dei volatili e mondo umano, tra canto e pianto, solo la «voz doliente» dell'usignolo e, per similitudine («cual tierno ruiseñor»), quella del poeta e amante, riesce a ricomporre nell'unità di canto e pianto, di una dolce e dolente melodia, come nel paragone virgiliano, l'usignolo «*flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen / integrat*»²¹, o anche nell'*incipit* petrarchesco: «Vago augelletto che cantando vai / over piangendo», nel quale *augelletto* si suole riconoscere il nostro usignolo, con la congiunzione che ha valore esplicativo, non certo disgiuntivo²².

Non in comparazione col canto dei poeti, ma in sostituzione di esso, è presentato il canto degli usignoli nelle terzine del capitolo satirico, dove il volatile ricompare alcuni versi dopo quelli che contengono il «neologismo festivo», a cui ho già fatto riferimento. Difatti, tra gli uccelli («la república volante») che, nella *huerta de don Marcos*, suppliscono all'assenza dei poeti, Góngora nomina il «culto ruiseñor», dal quale si attende qualche elegante madrigale, come dichiara in due terzine, nella seconda delle quali, che suscitò l'entusiasmo di Salcedo Coronel, ricorre all'antica metafora che assimilava l'usignolo a uno strumento musicale con piume:

y qualque madrigal sea, elegante,
 librándome el lenguaje en el conuento,
 el que algún culto ruiseñor me cante:

¹⁹ Sul sonetto, possono leggersi le brevi e opportune riflessioni di Poggi 2009: 41-43, dove, «dissimulata dietro alla diversità dei registri o delle forme sintattiche», la studiosa mette in evidenza «la relazione intertestuale» con il madrigale di Torquato Tasso, *Se de' begli occhi de la donna mia*.

²⁰ Góngora, *Obras completas*, I, p. 21.

²¹ Virgilio, *Georg.*, IV, 514.

²² Sul sonetto del *Canzoniere* petrarchesco (CCCLIII), si consultino gli esaurienti commenti in Petrarca, *Canzoniere*, ed. Santagata e Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. Bettarini.

prodigio dulce que corona el viento,
 en unas mismas plumas escondido
 el músico, la musa, el instrumento²³.

«Prodigio dulce», l'usignolo è detto *culto* «por lo admirable de su canto»²⁴, il quale è qui valorizzato per la perfetta perizia musicale e, in concreto, per la massima abilità nella modulazione, come poteva leggersi in un noto ed esteso passo che Plinio il Vecchio aveva dedicato alle arti musicali dell'usignolo, fino ad affermare che «ac ne quis dubitet artis esse, plures singulis sunt cantus, nec idem omnibus, sed sui cuique»²⁵. Quella del canto dell'usignolo è, dunque, una vera e propria arte, tant'è – sostiene Plinio nel brano che Góngora probabilmente conosceva – che ognuno di questi uccelli comunica una sua originale espressione musicale, non essendo il canto uguale per tutti, ma avendo ciascun usignolo un proprio stile particolare. Non meraviglia, perciò, che Góngora spera di ascoltare qualche elegante madrigale dagli uccelli che, a dispetto della stagione, continueranno a stanziare nella sua *huerta*, e il cui canto, pur esprimendosi «en voces, si no métricas, süaves», produce un'armonia che, risultante da mirabili variazioni tonali, supplisce alla mancanza di elocuzione. Né è un caso che i canti degli usignoli che popolano la *huerta* coincidano con dei madrigali, il genere letterario legato alla musica, per cui quel paesaggio ideale e, al tempo stesso, reale che è la *huerta de don Marcos* del capitolo in terzine finisce per presentarsi come il luogo immaginario della perfetta fusione di musica e poesia.

Di nuovo, Góngora combina e altera la materia tradizionale, come quando, all'inizio della seconda *Soledad*, nell'«incierta ribera», dove all'alba del nuovo giorno si ritrova il pellegrino, appare una barchetta con due pescatori a bordo, di uno dei quali il poeta descrive il canto orfico paragonato iperbolicamente a quello dell'usignolo:

Ruiseñor en los bosques, no, más blando
 el verde robre, que es barquillo ahora,
 saludar vio la Aurora
 que al uno en dulces quejas, y no pocas,
 ondas endurecer, liquidar rocas²⁶.

Qui, con tipico rovesciamento del dato tradizionale, nel saluto all'Aurora il canto dell'usignolo è sostituito da quello del pescatore, a cui è riconosciuto lo stesso potere soprannaturale della dolente melodia del mitico cantore, mentre

²³ Góngora, *Obras completas*, I, p. 275, vv. 25-30.

²⁴ Salcedo Coronel 1644: 266.

²⁵ Plinio il Giovane, *Naturalis historia*, X, 43.

²⁶ Góngora, *Obras completas*, I, p. 396, vv. 37-41.

alla testimonianza di ciò che fu rovere, ed è ora imbarcazione, è affidata la responsabilità della comparazione iperbolica, a parti capovolte, tra i due canti che risuonano in ambiente silvestre e nell'elemento acquatico.

Le variazioni non mancano, come mostrano tre brevi esempi, tratti da altrettanti *romances*. Se nei citati versi del capitolo satirico, l'usignolo è presentato come uno strumento impiumato²⁷, con metafora ripresa nella prima *Soledad* («cítara de pluma», v. 556) e altrove, in un *romance*, anch'esso satirico, che Góngora aveva composto alcuni anni prima²⁸, nel 1603, il dolce canto di un paggio veniva agguagliato a quello del «blando ruiseñor», e lo stesso giovinetto canterino finiva per essere esibito in due senari con parallelismo e antitesi, come «el paje con plumas, / pájaro sin ellas» (vv. 25-26). In un *romance* sacro, dedicato «Al nacimiento de Cristo Nuestro Señor», che è datato 1619, «¿Quién oyó?», il «confuso son acorde» che si ode alla mezzanotte è, per negazione, assimilato a quello dell'usignolo:

Ruiseñor no era, del alba
dulce hijo, el que se oyó:
viste alas, mas no viste
vulto humano el ruiseñor²⁹.

Ritroviamo l'assimilazione per negazione, applicata al motivo dell'usignolo come nunzio dell'Aurora, nel terzo *romance*, lirico o amoroso stavolta, *La cítara que pendiente* scritto da un Góngora sessantenne, nel 1622. La sposa di Antonio Chacón, María Osorio, nelle vesti della pastora Amarilis, pur facendosi chiamare «Filomena de las gentes» (v. 19), si rifiuta di salutare l'Aurora, alla stregua dell'usignolo, poiché il suo canto è rivolto esclusivamente al suo sposo e amante, indicato col nome bucolico di Danteo:

¿Quiéreme la Aurora
por su ruiseñor?:
busque otro mejor,
que yo canto ahora
a mi dulce amor³⁰.

Ma torniamo alla linea – per così dire – virgiliana e petrarchesca, nella quale predomina quella dialettica di canto e pianto che avevamo riconosciuto nel sonetto amoroso *Si Amor entre las plumas de su nido*, e che ritroviamo ora nel contesto luttuoso costituito dalle due strofe (50 e 51) del *Panegírico al*

²⁷ Sulla fortuna della metafora, cfr. Curtius 1992: 212-313 e Rousset 1985: 229-232.

²⁸ Si tratta del *romance Trepan los gitanos*, in Góngora, *Obras completas*, I, pp. 229-233.

²⁹ Góngora, *Obras completas*, I, p. 522, vv. 17-20.

³⁰ Góngora, *Obras completas*, I, p. 580, vv. 45-49.

duque de Lerma, che descrivono la morte della sposa del duca, Catalina de la Cerda, occorsa a Buitrago il 2 giugno 1603. Gli ultimi versi della seconda ottava alludono al dolore del duca:

Cuantas niega a la selva convecina
lagrimosas dulcísimas querellas
da a su consorte ruiseñor viudo,
músico al cielo, y a las selvas mudo³¹.

«Quiere decir – chiosa Salcedo Coronel – que viudo el Duque ofreció a su querida esposa el interior sentimiento que disimulaba prudente y religioso a los demás, conformándose a la voluntad divina»³². D'altra parte i versi gongorini ricordano, e forse riecheggiano, l'esordio del sonetto petrarchesco, con l'immagine del pianto dell'usignolo che riconduce a quello del poeta, vedovo di Laura:

Quel rosignuol, che sí soave piagne
forse suoi figli, o sua cara consorte,
di dolcezza empie il cielo e le campagne
con tante note sí pietose et scorte.

Rispetto al modello virgiliano, Petrarca – così commenta Rosanna Bettarini – «fa scendere la *rapta* ... *coniux* di Orfeo nel dettato dell'usignolo («piagne / ... sua cara consorte»), annullando ogni distanza tra *comparatum* e *comparandum*, tra Orfeo e la soave regina dei cantori». Un annullamento che si realizza con velocità ancora maggiore nel testo gongorino, dove nell'espressione «ruiseñor viudo» è dato riconoscere quell'Orfeo-usignolo che è il duca, e che ha perduto la sua *consorte*. Ma il verso petrarchesco «di dolcezza empie il cielo e le campagne», «ricordo dilatato del rapido e cromatico “late loca ... implet” di Virgilio»³³, si frange nel finale verso bimembre dell'ottava gongorina, «músico al cielo, y a las selvas mudo», dove allitterazione e antitesi³⁴ concorrono superbamente a designare il contrasto tra il silenzio del lutto in cui sono immersi lo sposo e il mondo vedovato, e la «perfecta musica scientia»³⁵ che Plinio riconosceva all'usignolo, e che consente al duca, *in interiore hominis*, di rivolgersi all'astro della defunta Catalina.

«Ruiseñor viudo» il duca di Lerma del *Panegirico*, «ruiseñor canoro» il duca di Feria nel sonetto funebre che Góngora compose probabilmente l'anno

³¹ Góngora, *Obras completas*, I, p. 491, vv. 405-408.

³² Salcedo Coronel 1644: 487.

³³ Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, ed. Bettarini, vol. II, pp. 1362 e 1363.

³⁴ Cfr. Martos e Micó 2011: 197.

³⁵ Plinio il Giovane, *Naturalis historia*, X, 43.

prima, nel 1616, per la morte delle tre figlie di Gómez Suárez de Figueroa, terzo duca di Feria, quando questi era viceré e capitano generale di Valenza³⁶. Al triste evento il poeta aveva dedicato, nello stesso anno, il madrigale *Tres violas del cielo*³⁷. Mi limito, per brevità, a citare le sole quartine del sonetto:

Entre las hojas cinco generosa,
 sí verde pompa no de un campo de oro,
 prendas sin pluma a ruiseñor canoro
 degolló mudas sierpe venenosa.
 Al culto padre no con voz piadosa,
 mas con gemido alterno y dulce lloro
 armoniosas lágrimas al coro
 de las aves oyó, la selva umbrosa³⁸.

Con ammirevole concisione, María Rosa Lida tracciò la genealogia della prima quartina, scrivendo che essa «combina el motivo de las *Geórgicas* con el de los pajarillos devorados por la serpiente que aparece en el segundo libro de la *Iliada*, 308-316, y que pasa a las literaturas modernas a través de la imitación de Mosco (*Megara*, 21-26) y la paráfrasis de Estacio»³⁹. Sintesi perfetta, rispetto alla quale val la pena di precisare unicamente che ancora una volta la distanza di *comparatum* e *comparandum* che si dava nelle fonti, con esclusione dell'*Iliade*, risulta annullata nella rielaborazione gongorina; e che, peraltro, il luogo immaginario in cui si realizza l'orrendo delitto vi è descritto nei termini dello scudo araldico del casato dei Feria, composto da cinque foglie di fico d'India in campo d'oro. Paragonati con la semestrofa del *Panegirico*, i versi del sonetto ci immergono in un silenzio luttuoso analogo, ma non identico, perché, se mute sono presentate le «gioie implumi»⁴⁰ fatte prede della «sierpe venenosa», e ammutolita dal dolore è pure la «voz piadosa» di un padre che fu «ruiseñor canoro», oltre che «culto» – in quanto il duca «era hombre con aficiones literarias», spiega Dámaso Alonso –⁴¹ non altrettanto silente è la «selva umbrosa», che risuona del canto e del pianto con cui gli uccelli si fanno eco del muto dolore paterno⁴².

³⁶ Per l'esatta datazione del sonetto, che nel ms. Chacón è erroneamente inserito tra i componimenti del 1615, cfr. la spiegazione di J. M. Micó, in Góngora, *Canciones y otros poemas*, pp. 188-189.

³⁷ Del madrigale, cfr. l'edizione con studio e commento di J. M. Micó, in Góngora, *Canciones y otros poemas*, pp. 188-190.

³⁸ Góngora, *Obras completas*, I, p. 448.

³⁹ Lida de Malkiel 1975a: 114. Per il riferimento a Stazio, cfr. *Tebaide*, V, 599-604.

⁴⁰ Così rende l'espressione «prendas sin plumas» Giuseppe Ungaretti nella sua traduzione del sonetto gongorino, datata 1942; cfr. Ungaretti 2010: 229.

⁴¹ Alonso 1974: II, 163.

⁴² Per una diversa interpretazione, cfr. Perotti 2007: 102-103, che identifica il padre delle tre fanciulle con l'usignolo.

4. «*Si muda no es ave*». Nei testi che finora ho rapidamente commentato ci siamo imbattuti più di una volta nel termine «mudo». È quanto accade negli ultimi due componimenti menzionati, dove il termine e il concetto risultano impiegati in relazione a un contesto luttuoso, ma lo stesso avviene quando si tratta di poesie di diversa tematica, come nel già citato *romance* lirico o amoroso, nel quale Amarilis, *alias* María Osorio, dopo essersi rifiutata di fare da usignolo, annunciatore dell'aurora, si chiede:

¿La Aurora no sabe
que mujer casada
es ave enjaulada
sí muda no es ave?

Così, pur non essendo presentata come un attributo dell'usignolo, ma in concomitanza con la presenza del canto del volatile, la mutezza compare nella parte iniziale della seconda *Soledad*, nei versi che immediatamente seguono quelli che ho già ricordato, a proposito del canto del pescatore paragonato all'usignolo:

Señas mudas la dulce voz doliente
permitió solamente
a la turba, que dar quisiera voces
a la que de un ancón ...
...
salió improvisa ...

«La dulce voz doliente» è quella del pescatore, prima identificata col canto dell'usignolo, e ora contrapposta alle «señas mudas», i taciti segnali con cui un'imbarcazione comunica con l'altra imbarcazione spuntata improvvisamente da un'insenatura, per non disturbare il melodioso e doloroso canto del pescatore.

Si ricorderà, poi, che, nel postillare i due versi di un giovanile sonetto amoroso: «... aunque con lengua muda, / süave Filomena ya suspira», mi ero preso la libertà di rinviare al commento di qualche altro componimento gongorino per la considerazione dell'immagine e del concetto dell'usignolo, come uccello raro cantore, sebbene muto. In realtà, com'è facile intuire, il riferimento alla mutezza dell'uccello cantore contiene una chiara, per quanto implicita, allusione a uno dei motivi principali del mito di Filomena, alla quale viene mozzata la lingua dal suo carnefice per costringerla al silenzio sulla violenza subita, prima che, trasformata in usignolo, «petit ... silvas» (*Met.*, VI. 668), a differenza della sorella che, come rondine, «tecta subit» (669).

Già l'epigramma di Marziale, grazie alla peculiare brevità del genere,

pone l'uno accanto all'altro i due attributi antitetici, *muta* e *garrula*, creando un certo effetto di eccentricità. Tuttavia, l'esplicito riferimento all'evento metamorfico, mantenendo distinti i tempi della storia, conferisce un senso logico all'asserzione, pur accordando credibilità al fatto che contraddice le leggi di natura: «*muta puella fuit, garrula fertur avis*».

In alcuni suoi componimenti, dunque, Góngora accentua il carattere eccentrico dell'epigramma latino, sino a sfruttare il mito nei termini dell'estetica dell'acutezza, utilizzando argutamente l'apparente paradosso che vuole che l'usignolo sia, per quanto muto, l'uccello cantore per antonomasia.

In tal senso, è esemplare il sonetto giovanile di tema amoroso, *Con diferencia tal, con gracia tanta*, sul quale non intendo ora soffermarmi, dal momento che ad esso ho dedicato uno studio, nel quale offro una lettura particolareggiata del sonetto come epigramma acuto⁴³. Dirò solo che il componimento, citato da Baltasar Gracián come esempio di acutezza, con la quale Góngora «formó argumento de disparidad en la diversidad de las circunstancias»⁴⁴, e congegnato sulla trama di «una gran metáfora jurídica», come avvertì Giulia Poggi⁴⁵; il sonetto – dicevo – si legge sotto il segno della tradizionale comparazione tra il canto doloroso dell'usignolo e quello del poeta pietrificato dallo sguardo della donna-Medusa, sebbene la sola condivisione del dolore non sia sufficiente a pareggiare il confronto, giacché la distinta sorte, ovvero la difformità delle relative circostanze in cui figurano i due soggetti tribolati, rende diversamente legittimi i rispettivi pianti. Ne deriva un paradossale contrasto tra la straordinaria molteplicità d'identità che emana dal canto differentemente modulato dell'usignolo, il quale «tiene otros cien mil dentro del pecho», e l'annichilamento del poeta, il quale è stato convertito in pietra «por que no pueda / ni publicar su mal ni hacer mudanza»; una stravagante contrapposizione, insomma, tra il volatile cantore, sebbene muto, e il poeta ammutolito, perché pietrificato.

Al polo cronologico opposto della produzione poetica gongorina, l'ultimo sonetto amoroso composto dal cordovese⁴⁶, datato nel 1623, prospetta una nuova e diversa contrapposizione tra il canto dell'usignolo e quello del poeta, dal momento che, pur in assenza di un esplicito riferimento all'usignolo, l'uccello menzionato nella seconda quartina sembra doversi identificare con il volatile canoro per eccellenza, per una serie di coincidenze che appaiono di immediata evidenza. Il sonetto ricorda quello di vent'anni prima, *Si amor entre las plumas de su nido*, giacché, come parafrasa Salcedo Coronel, in esso Góngora si propone «celebrar la hermosura de alguna dama de poca edad»⁴⁷.

⁴³ Gargano, 2014.

⁴⁴ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, II, p. 423.

⁴⁵ Poggi 2006.

⁴⁶ *Oro no rayó así flamante grana*, in Góngora, *Obras completas*, I, p. 41.

⁴⁷ Salcedo Coronel 1644: 456.

Sennonché ora il canto del poeta non è più quello con cui, vent'anni prima, ad imitazione del dolce lamento dell'usignolo, aveva salutato la radiante bellezza della «dulcísima señora», in cui era mutato il primitivo incanto della bambina. Al canto senile del poeta non è più dato di corrispondere alla giovanile bellezza della donna, a cui è dedicato l'estremo sonetto amoroso, per cui:

Ave, aunque muda, yo, émula vana
de la más culta, de la más canora,
en este, en aquel sauce que decora
verdura sí, bien que verdura cana,
insinuaré vuestra hermosura, cuanta
contiene vuestro albor, y dulce espera
en horas no caducas vuestro día.
Responda, pues, mi voz a beldad tanta;
mas no responderá, aunque Apolo quiera,
que la beldad es vuestra, la voz mía (vv. 5-14).

Convertito in un uccello ammutolito, posto su dei rami che hanno perso il verdore primaverile, il vecchio poeta tenta invano di emulare il colto e canoro usignolo, col deludente risultato di una timida celebrazione dell'aurorale bellezza femminile e del suo futuro rigoglio. Il sonetto si conclude nel segno dell'incolmabile distanza che, alla stregua delle loro età, separa l'io e il tu, la poesia e il suo oggetto, la *voz* e la *beldad*; un divorzio espresso col ricorso a un modulo petrarchesco che altrove, e in altra epoca – nel sonetto del 1583, dedicato al suo concittadino, Juan Rulfo – Góngora aveva impiegato per enunciare l'idea contraria: «siendo tuya la voz, y el canto de ella»⁴⁸, concludeva il sonetto, nella fiduciosa convinzione di allora che la voce poetica è direttamente e immancabilmente dettata dall'oggetto che l'ispira.

Vorrei concludere queste note con un breve cenno alla canzone *alirada* del 1614, *A la pendiente cuna*, sulla quale il ricco, impeccabile commento di José María Micó e il recente, esaustivo studio di Giulia Poggi renderebbero superflua qualsiasi mia considerazione⁴⁹, se non fosse che la significativa presenza dell'usignolo nella terza stanza non mi consente di concludere questa rassegna sull'uccello canoro nella poesia gongorina senza un minimo riferimento al componimento. La strofa in questione è la seguente:

Magníficas orejas
ofendan, en alcázares dorados,
tus repetidas quejas,
mientras yo entre estos sauces levantados

⁴⁸ *Culto jurado, si mi bella dama*, in Góngora, *Obras completas*, I, p. 41.

⁴⁹ Per il commento di Micó, cfr. Góngora, *Canciones y otros poemas*, pp. 149-154; Poggi 2011.

aplauso al ruiseñor le niego breve
sobre la hierba que ese cristal bebe⁵⁰.

In opposizione alla rondine che, come ricorda Micó, per la peculiarità di costruire il suo nido sui tetti delle case e dei palazzi, «fue símbolo ocasional de la falsa amistad, la adulación o la chismorrería»⁵¹, ritroviamo l'usignolo come elemento del paesaggio ameno, nel quale il poeta, disteso sulla riva di un ruscello e all'ombra di alti salici, dice di voler negare il suo ascolto ai gorgheggi dell'immane usignolo, perché – commenta Ángulo y Pulgar – «ama tanto el silencio que aun no escucha al ruiseñor»⁵². Se si vuole dare un senso più pieno a questo rifiuto, si rende necessario – credo – collegare la strofa citata all'ultima, dove il poeta enuncia un nuovo e doppio rifiuto:

Aquí, pues, al cuidado
niego estos quicios, niego la cultura
de ese breve cercado,
cuyo líquido seto plata es pura
de arroyo tan oblicuo, que no deja
la fragancia salir, entrar la abeja (vv. 25-30).

Nella sua lettura della canzone, Giulia Poggi, accanto alla «dimensión ética propia del “menosprecio de la corte”»⁵³ messa in rilievo da Micó, ha giustamente riconosciuto nel testo una «reflexión metapoética» e, in particolare, a proposito dei citati versi finali, ha suggerito di discernere «un *locus amoenus* transformado en *hortus conclusus*», proponendo un'interpretazione, secondo la quale Góngora «se niega [...] al cultivo poético»⁵⁴, nel senso che si condanna al silenzio. Mi permetto di insinuare che il poeta, più che proclamare l'abbandono di ogni esercizio poetico, si dice intenzionato di inibire qualsiasi tipo di comunicazione della sua poesia-*cercado* col «cuidado» – il «cuidado de la Corte», specifica Salcedo –⁵⁵, da intendere forse nel doppio senso di preclusione a temi e maniere non adeguati alla sua nuova poesia, ma anche di chiusura della sua nuova poesia nei confronti di un pubblico a essa poco o niente affatto consono. Cosicché la canzone, insieme al sonetto coevo, *Restituye a tu mudo horror divino*⁵⁶, concorre a ribadire «la soledad del poeta»: la Valchiusa che un tempo fu tale – spazio chiuso e luogo solitario –, nel quale il soggetto si rifugiava, unicamente in quanto amante, accoglie ora anche il soggetto, nella

⁵⁰ Góngora, *Obras completas*, I, pp. 430-431, vv. 13-18.

⁵¹ Góngora, *Canciones y otros poemas*, p. 152 n. ai versi 13-15.

⁵² Citato da Micó in Góngora, *Canciones y otros poemas*, p. 152 n. ai versi 16-18.

⁵³ Góngora, *Canciones y otros poemas*, p. 149.

⁵⁴ Poggi 2011: 235-237.

⁵⁵ Salcedo Coronel 1648: 115.

⁵⁶ Sul sonetto, cfr. ora Poggi 2009: 73-89 e López Bueno 2013.

sua funzione di poeta, il quale si riconosce esclusivamente nel suo «cantar nuovo», nato nel segno di un doppio diniego poetico, simboleggiato dalle due «parleras aves» della canzone; un doppio diniego, dunque, nei confronti sia della mendace adulazione della rondine, sia del dolce «pianger» dell'usignolo.

Bibliografia

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, 3 voll., Madrid, Gredos, 1974.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- GARGANO, Antonio, «Lectura del soneto *Con diferencia tal, con gracia tanta* como epigrama agudo», in *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, eds. L. Gómez Canseco, J. Montero y P. Ruiz Pérez, Universidades de Córdoba, Huelva e Sevilla, 2014, pp. 125-140.
- GÓNGORA, Luis de, *Leztrillas*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1980.
- GÓNGORA, Luis de, *Canciones y otros poemas de arte mayor*, ed. J. M. Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, ed. A. Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. A. Carreira, 2 voll., Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- HERRERA, Fernando de, *Algunas obras*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro» (1939), in *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 100-117.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española» (1959), in *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 35-99.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «De nuevo ante el soneto de Góngora *Restituye a tu mudo horror divino*», *Bulletin Hispanique*, 115 (2013), pp. 725-748.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María, *El mito de Filomela en la literatura española*, León, Universidad de León, 2008.
- MARTOS, José Manuel e MICÓ, José María, «Góngora o el arte de la octava: entre el *Polifemo* y el *Panegírico*», in *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, eds. J. Matas Caballero, J. M. Micó Juan y J. Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 189-205.
- MICÓ, José María, *El «Polifemo» de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*

- ra y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630 (ed. facsímil, Hildesheim - New York, Georg Olms Verlag, 1971)
- PEROTTI, Olga, «La mujer y la representación de la muerte en la poesía fúnebre de Góngora», in *Góngora hoy IX. «Ángel fieramente humano»*. *Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2007, pp. 91-115.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004 (1ª ed. aggiornata).
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, 2 voll., ed. R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.
- POGGI, Giulia, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea Editrice, 2009.
- POGGI, Giulia, «Después de las *Soledades* (A propósito de la canción *A la pendiente cuna*)», in Begoña López Bueno (ed.), *El poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 223-237.
- ROUSSET, Jean, *La letteratura nell'età barocca in Francia. Circe e il pavone* (or. fr. 1954), Bologna, Il Mulino, 1985.
- SALCEDO CORONEL, García, *Las obras de don Luis de Góngora comentadas por G. S. C.*, Tomo II, Parte 1ª, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644.
- SALCEDO CORONEL, García, *Las obras de don Luis de Góngora comentadas por G. S. C.*, Tomo II, Parte 2ª, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco, «Comentario» (1574), in *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La armonía del mundo: en torno a la letrilla *No son todos ruiseñores*, de Luis de Góngora», in A. Bègue e A. Pérez Lasheras (coords.), «*Hilaré tu memoria entre las gentes*»: *Estudios de literatura aurea*, Poitiers-Zaragoza, Université de Poitiers-Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, vol. I, pp. 323-340.
- UNGARETTI, Giuseppe, *Vita di un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di C. Ossola e G. Radin, saggio introduttivo di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2010.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obras completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- VILANOVA, Antonio, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* (1957), 2 voll., Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di dicembre 2013