

MISCELÁNEA

RILEGGENDO UN SONETTO DEL GONGORA
(E UNO DEL TASSO)

Una duplice circostanza, il quarto centenario della nascita di Góngora, e una gradita visita in Italia di uno dei suoi più acuti e illustri studiosi e interpreti, Dámaso Alonso, ci ha invogliati a riprendere in mano l'opera tormentata e tormentosa del più discusso fra i poeti spagnoli del Seicento; di colui del quale, sfuggendo alle esigenze dei critici ma interpretando l'istinto dei lettori, Manuel de Montolú ha scritto: «Tentare un giudizio su Góngora è una impresa che deve infondere seri timori a ogni critico cosciente. Ma favorevole o sfavorevole che sia il giudizio, Góngora dev'essere mantenuto all'altezza riservata ai geni»¹.

E nel concederci, nonostante il soffocamento degli impegni quotidiani, qualche giorno di convivio ideale coi versi del poeta — e coi libri su di lui, in primo luogo di quelli del suo fedele interprete Dámaso Alonso — ci si rifanno alla mente alcune idee chiave, alcuni «Leitmotive», attorno ai quali vien fatto di vedere svolgersi e compiersi l'opera di quel genio del Seicento spagnolo e, in essa o per mezzo di essa (almeno idealmente), quella del genio spagnolo in genere. Una di tali idee è quella che noi chiameremmo — se ci è consentito di trasferire ad essa una definizione che applichiamo da tempo alla poesia portoghese moderna — dell'oscillazione a pendolo di quell'anima, e di quella poesia, fra due estremi, cioè fra quelle *Escila y Caribdis de la literatura española* di cui proprio Dámaso Alonso, giovanissimo e pur già rivoluzionario interprete del Seicento della sua Spagna in funzione di Góngora, ebbe a parlare nell'anno decisivo 1927, notoriamente in occasione del terzo centenario della morte dell'autore delle *Soledades*, nell'Ateneo di Siviglia. E l'oscillazione a pendolo suggestivamente fissataci, nel cervello e nella fantasia,

¹ Citiamo il giudizio del Montolú dalla riproduzione in italiano fattane da M(ario) Ca(sella) a chiusa della voce sulla *Favola di Polifemo e Galatea* di Góngora nel *Dizionario Letterario delle Opere e dei Personaggi*, Milano, Bompiani, 1948, V, p. 721.

da Dámaso Alonso, con l'ausilio esemplificatore di atteggiamenti clamorosamente antitetici fra poeti —contemporanei tra loro— della letteratura spagnola, o fra manifestazioni conviventi nell'opera dello stesso poeta; com'è, per il primo caso, il contrasto da lui istituito fra Lope e Góngora («dos hombres, dos conceptos del arte... Popularismo y selección. Localismo y universalidad. Lope y Góngora: dos símbolos hispánicos»¹), e, per il secondo, il contrasto da lui additato, in Góngora, fra il sentimento entusiastico e quello pessimistico della vita, come appare in modo singolarmente chiaro, e poeticamente suggestivo, dai due versi finali di due sonetti di Góngora che Dámaso Alonso ha inquadrato nel fascio di luce della sua sempre penetrante analisi stilistica e psicologica, *Ilustre y hermosísima María* e *Mientras por competir con tu cabello;* i quali versi finali, dicendo rispettivamente «goza, goza el color, la luz, el oro» e «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», danno al nostro critico la sensazione di poterli interpretare rispettivamente come, «el primero, un grito de ansia hacia la más luminosa belleza» e «el segundo, un alarido de amargo desencanto»². (E giungendo, anche in questo qualsiasi momento episodico della sua continua e tenace indagine —quale appare dai tanti e tanti volumi e saggi che ci è andato offrendo— a una delle considerazioni d'assieme tanto sul Seicento della letteratura spagnola quanto su di essa al di fuori di ogni restrizione temporale, Dámaso Alonso continua e conclude: «He aquí todo el barroquismo español o casi toda la profunda crisis del alma española: plano entusiasta, plano desengañado. El Góngora suntuoso y el seco Quevedo de postrimerías... Otra vez la eterna dualidad: Escila y Caribdis de la literatura española»³.)

Si tratta di un aiuto, a penetrare la sempre sfuggente personalità di Góngora, non meno prezioso di quello offerto —nell'opera di Dámaso Alonso e degli altri più illuminati interpreti di quel poeta negli ultimi decenni— per penetrare altri aspetti di quella personalità, fra i quali altri aspetti uno dei più efficacemente riconsiderati dalla recente critica è certo quello della necessità di riportare il poeta —e quel poeta più che qualsiasi altro— nel suo ambiente culturale prima di giudicarlo; nell'invito, in altre parole, ai lettori di oggi, a farsi contemporanei di

¹ Nel già citato saggio su *Escila y Caribdis de la literatura española*, alla pagina 12 di *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Editorial Gredos, 2.^a edizione, 1960.

² In *Garcilaso, Ronsard, Góngora*, alla pagina 190 di *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Editorial Gredos, 1958.

³ *Op. cit.*, p. 190.

Góngora, se si vogliono mettere sulla via giusta di interpretare Góngora con Góngora: al qual proposito un merito precipuo va attribuito anche al Millé y Giménez della nota preziosa edizione delle *Obras completas* del poeta, nel richiamarci alla mente, con pacata ma convincente esposizione, il sottile e pur soffocante lavoro esercitato sul Góngora poeta dalla gente che lo circondava, da quel «público selecto, de señorones y señoronas de alto copete, de humanistas y gramáticos, [che] pide todos los días un milagro a nuestro gran don Luis. Se le pide algo que no sea vulgar, que el pueblo no pueda entender de corrido, como los versos de Lope de Vega, algo que, aunque en español, necesite apostillas y comentarios y glosas, a la manera de esos pasajes de los grandes poetas griegos y latinos que hacen fruncir las cejas a los pedagogos y disputarse medida. Y nuestro gran don Luis lucha y vacila y se revuelve..., y al cabo consigue despertar dentro de ese abismo que llevan en el alma los grandes poetas: una nueva manera de poesía»¹.

* * *

Nel palese scrupolo con cui il Millé y Giménez, per far tesoro egli per primo del proprio richiamo agli altri, che si è qui sopra ricordato, per la sua edizione dell'opera di Góngora colse fior da fiore dai commenti degli antichi editori del poeta, egli riporta dal Salcedo Coronel², a proposito del sonetto *La dulce boca que a gustar convida*, la seguente considerazione: «Traducción libre —y verdaderamente superior a su modelo— de un soneto de Torcuato Tasso (S. C.)»³. Prendendo nota di tale giudizio ci siamo indugiati nella lettura dei due sonetti, e proponiamo i particolari di essa all'attenzione del benevolo nostro eventuale lettore.

Dice il sonetto del Tasso:

Quel labbro che le rose han colorito,
Molle si sporge e tumidetto in fuore,
Spinto per arte, mi cred'io, d'amore
A fare a'baci insidiosi invito.

¹ Citiamo dal prologo di JUAN MILLÉ Y GIMÉNEZ e ISABEL MILLÉ Y GIMÉNEZ all'edizione delle *Obras completas* di Góngora, Madrid, Aguilar, IV ed., 1956, p. 21.

² García de Salcedo Coronel è il notissimo editore delle *Obras de Don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, 1644-1648.

³ Nell'edizione citata del Millé Giménez il sonetto di Góngora è il numero 238 —riportato alla pagina 452—; e la nota riportata è alla pagina 1141.

Amanti, alcun non sia cotanto ardito
 Ch'osi appressarsi ove tra fiore e fiore
 Si sta, qual angue, ad attoscarvi il core
 Quel fiero intento: io 'l veggio, e vel'addito.

Io, ch'altre volte fui nelle amorose
 Insidie colto, or ben le riconosco,
 E le discopro, o giovinetti, a voi.

Quasi pomi di Tantalo, le rose
 Fansi all'incontro, e s'allontanano poi;
 Sol resta Amor, che spira fiamma, e toscò.

Non avendo purtroppo la possibilità di consultare l'edizione di Góngora del Salcedo Coronel, non sappiamo se egli si sia soffermato su questo sonetto del Tasso, e su quello di Góngora, che ne deriva, più a lungo di quanto comporti il giudizio sintetico sopra riportato: la nostra analisi dei due sonetti vuole comunque contribuire, come può, a dare conferma o ad avanzare riserve a tale giudizio.

Il Tasso ci presenta un sonetto in cui appare evidente il proposito del poeta, di raggiungere una «concinntas» perfetta fra la disposizione della «materia», intesa che essa sia tanto nei fatti quanto nelle considerazioni su di essi, e la composizione del sonetto inteso nella forma più tradizionale della sua stesura. Alle quattro strofe del sonetto corrispondono infatti quattro momenti dell'esposizione, ognuno dei quali, col compiersi e con l'esaurirsi alla fine della strofe, nel giro perfetto dei versi di essa dà e delimita allo stesso tempo, anche formalmente, uno dei quattro elementi costitutivi del tutto. Ognuno di essi poi vive per se stesso, tranne l'ultimo, collegato al precedente in un modo però solo implicito e indiretto: mentre in ognuno dei tre precedenti interviene decisamente il poeta, col peso del pronome di prima persona ma, più ancora, col peso psicologico dell'offerta —a chi sia in pericolo di cadere vittima delle insidie d'amore— della propria felice e infelice esperienza personale, nell'ultimo momento egli non interviene più, così che, tanto dal punto di vista formale quanto dal punto di vista psicologico, e, di riflesso, poetico, l'ultima strofe gravita lievemente sulla penultima.

Tale presenza affermata e reale del poeta appare il fattore più notevole del sonetto, che si presenta pertanto —almeno al nostro modo di leggere— come una conseguenza naturale e spontanea dell'esperienza del poeta in fatto di prigionia, e di tradimento (diremmo) d'amore, e con due elementi che potrebbero —nell'animo del poeta— avere lo stesso peso (che se poi non l'avessero, si sente che l'intensità di significato del sonetto non ne riceverebbe diminuzione): il bisogno egoistico

di lamento e di sfogo, e il desiderio altruistico di porre la propria sofferenza a servizio di possibili compagni di sventura. In questo modo, il sonetto entra (ed è naturale che entri) nel giro e nell'atmosfera personale e ambientale del Tasso, poeta —come tutti sappiamo— «sofferente» a tutti gli effetti umani, che paga «personalmente» ogni esperienza ispiratrice della propria poesia; e allo stesso tempo riproduce tale realtà dolorante e dolorosa che, nell'anima del Tasso, appunto nel dolore (qualunque esso sia e di qualunque causa sia conseguenza), per il fatto stesso di essere tale, ben può servire di ammaestramento ad altri.

Il «labbro» che il poeta presenta agli «amanti» non è un labbro qualsiasi; esso è accompagnato da un pronome dimostrativo «quel», che, se a un lettore distratto o, più esattamente, refrattario alla tentazione d'amore, non dice molto, evidentemente dice qualcosa di preciso, invece, al poeta. Però lui è cioè un labbro che egli ben conosce, e le cui bruciature egli sente ancora (la plastica descrizione che ce ne fa oscilla fra lo scrupolo dell'esattezza e la paura che il labbro tuttora gli incute): l'inciso «mi cred'io» con cui il poeta lo presenta, anche se volesse farsi interpretare come un'attenuazione (e sarebbe in ogni caso un'attenuazione di formalità poetica, di evidente risonanza petrarchesca) dell'affermazione del poeta che tale labbro invita ai baci, viene in effetto cancellato dalla categoricità dei successivi interventi.

Infatti, dopo, il poeta, rivoltosi direttamente, senza più giri di parole, agli amanti in pericolo, e fatto uso di una metafora ardita e pure rapida, e chiarissima («quel fiero intento» è un «angue» che «tra fiore e fiore si sta»), li mette in guardia con un avvertimento («vel'addito») non solo esplicito e totale, ma reso di proposito ancor più efficace dal rilievo dato, al fatto, dalla constatazione personale: «io 'l veggio» (e la congiunzione «e» che segue, preparando l'avvertimento, a sua volta lo rinforza). Questa messa in guardia da parte del poeta non è poi che l'inizio del suo intervento diretto. Il pronome personale, che nella prima strofe seguiva il verbo («cred'io»), che nella seconda lo precedeva ma ha tralasciato di ripetersi davanti al secondo verbo («io 'l veggio, e vel'addito»), non solo si ripresenta nella prima terzina, ma la apre, in posizione quindi fortissima; e ancor più rinforza tale posizione il fatto che esso pronome è del tutto solo, separato dal suo verbo niente meno che da un verso e mezzo («io... riconosco») usati per sottolineare ai lettori che chi scrive parla per esperienza vissuta.

Ancora è da notarsi, nell'avvertimento del poeta, che egli, dopo di essersi rivolto, nella seconda quartina, ad «amanti» in genere, nella prima terzina aggiunge una precisazione: «giovinetti». Il tono dell'avvertimento assume pertanto ora un calore ancor ben più intenso di prima:

il poeta è come un fratello maggiore, la cui maggiore età lo ha già messo nelle circostanze di cadere in un tranello; e avendone subite le conseguenze ne vuole affettuosamente tener fuori chi, grazie alla buona sorte della tuttora inesperta età, ancora non ci è caduto, ma che appunto, a causa di essa età, fatalmente ci cadrebbe se non fosse messo amorevolmente in guardia. È così come è stato risoluto il punto di partenza del richiamo (il pronome «io» in posizione iniziale, e isolatissimo), altrettanto è risoluto il punto di arrivo: il pronome «voi», del tutto staccato dal verbo che lo regge e, per di più, con fra l'uno e l'altro la precisazione di coloro a cui esso richiamo è rivolto e, ancora, con la forza data del vocativo.

L'ultima terzina è una preoccupata precisazione intorno alla gravità del pericolo, offerta a quei «giovinetti» per mezzo del particolare —che il poeta sottolinea— che quel labbro è sì «rose» ma è anche «quasi pomi di Tantalò», e che comunque, iniziata l'insidia, le rose si allontanano e «sol resta Amor, che spira fiamma, e tosco». È quest'ultimo verso è una conclusione attesa ma non per questo meno drammatica, la quale, oltre che essere conseguenza negli spiriti e nelle forme —diremmo col Carducci— di tutto ciò che il sonetto ha espresso, è un'affermazione nella quale il poeta non ha più presente neppure se stesso, giacché essa va al di là di ogni persona e di ogni circostanza: tutto trepida e trema al cospetto dell'amore, che è un tutto negativo, di «fiamma, e tosco».

* * *

È dice il sonetto di Góngora:

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas distilado
y a no invidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,

amantes no toquéis, si queréis vida:
porque entre un labio y otro colorado
Amor está de su veneno armado
cual entre flor y flor siempre escondida.

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

manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen de el que incitan ahora,
y sólo de el Amor queda el veneno.

Góngora ci presenta un sonetto diviso in due parti: una costituita dalle quartine, l'altra dalle terzine. Il motivo che insidia gli amanti, «la boca» (per il Tasso è dunque il «labbro»), apre la prima parte, trattenendo l'attenzione del lettore che ha davanti a sé otto versi; e la tiene in sospenso per tutta la prima quartina, con le due proposizioni relative che intendono dirci che cosa essa è e che cosa si propone —una delle quali proposizioni relative, poi, a sua volta, si fa precisare da un'altra relativa—; delle quali proposizioni la prima si definisce con un'immagine («humor entre perlas distilado»), la seconda con una reminiscenza nostalgica («y a no invidiar aquel licor sagrado — que a Júpiter ministra el garzón de Ida»): il periodo ha cominciato col calore dell'aggettivo «dulce» attribuito alla bocca, si è andato arrotondando e perfezionando ma anche, a distanza, allentando e «raffreddando», nella lunga caratterizzazione.

Presentata così, la bocca traditrice è proposta agli amanti come sicura fonte di morte, senza vie di scampo e senza sfumature («si queréis vida»): si tratta di un ordine dato dal poeta agli amanti, un ordine categorico ma impartito una volta sola, non come supplica di persona che voglia loro bene, bensì come comando di persona distaccata, che fa valere con distacco la sicurezza con cui sente quello che dice; che se essi amanti non la ascolteranno, mal gliene incoglierà, né essa si interesserà più di loro. Comunque, per scrupolo, prima di concludere l'avvertimento, anzi il divieto, il poeta ne dice loro la ragione: l'Amore, «entre un labio y otro colorado» (la precisazione data dall'aggettivo «colorado», unica e sbrigativa, è anch'essa spiritualmente distaccata), è una «sierpe» velenosa; il carattere espositivo dell'affermazione del Tasso al riguardo è sostituita qui da una causale.

Però, dopo il categorico richiamo proibitivo della prima parte del sonetto, è come se il suo autore sia preso da rimorsi: crederanno gli amanti a quello che egli ha detto? E se non si rendessero conto a sufficienza del pericolo a cui sono esposti? Allora —sempre però senza intervenire personalmente col peso della propria esperienza, e tanto meno della propria sofferenza— il poeta riprende l'argomento, che con quel divieto poteva apparire chiuso. Alla propria persona, messa dal Tasso ad apertura della parte del sonetto rappresentata dalle terzine, Góngora sostituisce (come idea centrale e con predominio anche formale) «las rosas», le quali dal Tasso non hanno ricevuta nessuna precisazione che non sia quella di «quasi pomi di Tantalò», e da Góngora vengono esse pure introdotte nel mondo immaginifico in cui sta vivendo la fantasia del poeta, fantasia che almeno per un momento lo distrae facilmente —ed è naturale— da quanto gli preme (o non potremmo dire: da quanto

vuol farci credere che gli preme²): «que después huyen de el que incitan ahora, — y sólo de el Amor queda el veneno». Dopo di ciò Góngora torna alla trama del sonetto del Tasso, ricollegandosi ad esso con la similitudine originaria delle rose con le mele di Tantalò, ma trasformando la similitudine in una distinzione netta, anzi in un'antitesi («manzanas son de Tántalo, y no rosas»). E come, nel passaggio dal sonetto del Tasso al proprio, Góngora ha ommesso segni di intervento della propria esperienza personale, così ha ommesso qualsiasi accenno di precisazione che il proprio avvertimento vada, fra gli amanti, a coloro che più sono esposti ai pericoli delle insidie d'amore, i «giovinetti».

Anche la constatazione finale, sull'Amore, è, tanto spiritualmente quanto formalmente, meno categorica che nel Tasso. Alla presentazione del poeta italiano, di fattore esclusivamente negativo («fiamma, e tosco») —presentazione, per di più, fatta in un verso finale nettamente staccato da tutto il resto del sonetto, a mo'di conclusione, e il cui peso da solo controbilancia il peso di tutta l'esposizione precedente—, corrisponde la presentazione del poeta spagnolo, che dell'Amore indica sì un elemento negativo («el veneno»), ma lo indica in un modo che lascia presumere —o almeno non autorizza a escludere— che l'Amore possa avere in sè, nella propria natura, anche altri elementi, e magari positivi; anche Góngora parla dell'Amore nel verso finale (che anche in lui si chiude con la parola più importante, «el veneno») —la disposizione dei cui accenti lo rende scorrevolissimo, mentre è martellante quello corrispondente del Tasso—, che è però parte di un tutto, è termine conclusivo di ciò che lo ha preparato nei versi precedenti.

* * *

Agli studiosi del Tasso, il suo sonetto che qui ci ha interessato appare ispirato da «Leonora di Giberto Sanvitale, figliastra della Contessa di Sala [venuta] a Ferrara per sposare Giulio Thiene di Scandiano nel gennaio [1576], e [che] da allora in poi fu la regina di ogni festa»¹. Poiché il sonetto di Góngora è dato —anche dal Millé y Giménez— come del 1584, in qualunque anno sia stato scritto quello del Tasso, è breve la distanza di tempo fra le due composizioni. Ciò ha, s'intende, un valore relativo; ha invece forse maggior valore —o almeno è più degno di attenzione— il fatto che il sonetto di Góngora sia una delle prime —cronologicamente— sue composizioni, cioè di quando il complicato mondo del poeta era

¹ Ce ne informa il Solerti, ricordato dal Flora nella sua edizione delle *Poesie* di Torquato Tasso. Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 804, nota 3.

ancora molto lontano dall'aver assunto le caratteristiche che, rendendolo eccezionalmente tipico e peculiare, avrebbero provocato l'eccezionale tormento della critica tanto formalistica quanto interpretativa.

Tenendo presente anche tale dato di fatto il lettore di oggi potrà, a suo gusto, condividere il giudizio dell'editore secentista Salcedo Coronel, o indugiarsi un istante a pensare se non sia il caso di additare, nel sonetto del Tasso, una più avvertibile compiutezza di ispirazione e di forma, corrispondente, del resto, al più lungo magistero d'arte, oltre che alla più sofferta esperienza umana.

GIUSEPPE CARLO ROSSI.