

RILEGGENDO DUE SONETTI CANONICI
DEL SIGLO DE ORO: «EN TANTO QUE
DE ROSA Y D'AÇUCENA» DI GARCILASO
E «MIENTRAS POR COMPETIR
CON TU CABELLO» DI GÓNGORA
di *Simone Trecca*

Canone, codici, modelli

Numerosi commentatori e critici hanno dedicato pagine importanti ai due testi che qui si prenderanno in esame, divenuti entrambi canonici tanto nella tradizione critica quanto nei manuali e nelle antologie commentate della letteratura spagnola¹. Canonicità parallela, questa, che peraltro non rispecchia la storia delle fortune dei rispettivi autori e testi: da subito incoronato sommo poeta, Garcilaso, considerato già un classico nel secondo Cinquecento; riabilitato all'inizio del secolo scorso, Góngora². Anche i motivi della canonizzazione sono discordi e lontani tra loro: massimo esponente del petrarchismo e del classicismo, perfetto cortigiano dell'imperatore Carlo V, pioniere del poetare in lingua castigliana e nelle forme italiane l'uno; l'altro, ingegnoso e arguto manipolatore di tutti quei materiali e quei codici cui il primo aveva abituato ed educato la Spagna assetata di modelli colti da nazionalizzare e castiglianizzare³.

Allo scopo di tracciare un limite il più possibile definito alla trattazione, sarà utile menzionare alcuni degli aspetti di cui qui si terrà conto solo come sfondo teorico e critico-interpretativo. In primo luogo, a proposito di fonti, modelli, *tópoi*, va detto che il discorso che di seguito si espone è interessato solo da alcuni di essi⁴: l'analisi comparata dei due sonetti, infatti, circoscrive di molto l'ambito delle interferenze letterarie solo alle serie tematiche e tipologiche legate al *tópos* del "carpe diem", con speciale riferimento ai preziosi apporti che su questo punto ha fornito Lore Terracini⁵.

A proposito del concetto di codice, in conseguenza dell'approccio che qui si è scelto, mirato a rilevare tanto gli aspetti paradigmatici che quelli sintagmatici dei due discorsi poetici, sarà considerato tale ogni sistema di regole soggiacente alla scrittura: codice, pertanto, sarà il sonetto, come forma poetica fissata e tipologicamente strutturata; codice sarà anche il motivo del "carpe diem", come *tópos* e perciò come modello in grado di determinare regole testuali e discorsive⁶; codici saranno, inoltre, il canone petrarchesco e quello classicista, come pure la relazione tra i due, che strutturano semanticamente il linguaggio poetico adottato⁷; codice, infine, sarà per Góngora la poesia garcilasiana in

generale e, più nello specifico, il modo in cui Garcilaso, attraverso il sonetto XXIII, dialoga con tutti i codici appena menzionati⁸.

Dalla trattazione che segue, si cercherà di far trasparire questa fitta rete di interrelazioni che se da un lato tenderà a insistere sugli scarti paradigmatici rispetto ai codici di riferimento, dall'altro tenderà di evidenziare come, grazie a quello scarto, ciascun poeta organizza un discorso autonomo e testualmente compatto.

Garcilaso in bilico tra mudança e costumbre

Se Stanton (1972, p. 198) afferma che «the opening lines of Garcilaso de la Vega's sonnet XXIII state the two principal themes of the poem [...]: the red rose of passion and youth, the white lily of chastity and restraint», Calcraft (1981, p. 332) non esita ad ascrivere questo componimento del toledano al filone della «Renaissance love poetry». L'analisi che si propone qui di seguito, debitrice di alcune linee critiche tracciate da studi imprescindibili⁹, porterà necessariamente a sfumare e mitigare le affermazioni dei due critici anglosassoni, poiché sarà mirata a dimostrare che le caratteristiche da essi segnalate non vanno tanto orientate verso l'elogio della bellezza della donna, più o meno idealizzata, né verso la partecipazione lirica del poeta/osservatore, ma piuttosto convogliate in un bilanciato discorso poetico sul continuo fluire del tempo. Si veda anzitutto il testo¹⁰:

En tanto que de rosa y d'açucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que 'l cabello, que 'n la vena
del oro s'escogió, con buelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparze y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que 'l tiempo ayrado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hazer mudança en su costumbre.

Come ebbe modo di notare Lapesa, attribuendo questo componimento al periodo napoletano del poeta (1532-36), «domina [en él] la inspiración grecolatina, el sentido pagano de la vida y una ejecución primorosa, rica en sugerencias personales. La nota íntima, en cambio, falta por completo o está convencionalmente estilizada» (Lapesa, 1984, p. 162). Il lirismo, se c'è, va dunque ricercato nella cristallizzazione metaforica delle figure descrittive e amorose, ma

lascia gradualmente il posto a un discorso più distaccato, con «un sello de dignidad que da elegancia al epicureísmo» (ivi, p. 163); passaggio, questo, che avviene man mano che il livello metaforico si fa più imponente, a partire dalla prima terzina, a scapito dei riferimenti espliciti al corpo e alla bellezza femminili, che paiono essersi ormai mimetizzati nella natura. Proprio per questa evidente traslazione, il sonetto, pur attingendo al codice petrarchista, nell'insieme elude il tono amoroso, invitando a una lettura altra, incentrata maggiormente sul vero tema del componimento, lo scorrere continuo del tempo, inserito, a sua volta, in un altro codice ben noto, quello del "carpe diem". Tale vincolo tipologico non è peraltro scevro da possibili ambiguità: certamente, tra le due tradizioni generate da questo tema classico, quella stoica dell'Ode *ad Ligurinum* di Orazio (*Carmina*, IV, 10) e quella di matrice epicurea del *De rosas nascentibus*, il sonetto garcilasiano si innesta in quest'ultima, marcato com'è dalla catena temporale del *dum*, che consente al poeta di sviluppare il discorso da un "ora" a un "poi", muovendosi dai tempi verbali in presente delle due quartine a quelli in futuro dell'ultima terzina, con il congiuntivo dell'anticipazione a fare da cerniera nella prima terzina; tuttavia, il motivo classico forse è qui declinato in modo tale da far risaltare una visione armonica della natura e del tempo piuttosto che gli elementi della bellezza da cogliere prima che quest'ultimo, inesorabilmente, li porti via con sé.

Non sarà allora ozioso insistere su questo schema, perché l'imbastitura temporale appena descritta si regge su uno scheletro sintattico-ritmico che, assieme ad una precisa orditura lessicale e grazie ad un intenso lavoro sul piano fonico, è in grado di costruire un complesso tessuto di segni concorrenti a formare un coeso discorso poetico sullo scorrere del tempo e sulla relazione tra questo, l'uomo e la natura¹¹. L'argomento del sonetto è, come si sa, ripartito in due periodi: uno, più lungo, occupa le due quartine e la prima terzina; l'altro, invece, si limita agli ultimi tre versi del componimento. L'articolazione sintattica del primo periodo è ben nota e rispetta pienamente la tipologia del *dum* segnalata da Terracini: tre subordinate temporali, introdotte da *en tanto que*¹², ritardano l'enunciazione della frase principale, retta dal verbo esortativo *coged*, che apre la prima terzina. Il discorso si sposta gradualmente dal modo verbale indicativo (*se muestra, serena, mueve, esparze, desordena*) all'imperativo (*coged*) al congiuntivo (*cubra*): tale spostamento modale veicola, ovviamente, una direzione temporale dall'ora al poi, evitando tuttavia di enunciare esplicitamente il futuro, ma anche, a ben vedere, smorzando la perentorietà del presente, attraverso le locuzioni [*en tanto*] *que* (vv. 1, 3 e 5) e *antes que* (v. 10), le quali danno sia agli indicativi che all'imperativo un aspetto durativo. Il futuro, annunciato da quel precedente congiuntivo che anticipa un avvenire certo, appare esplicitamente subito dopo, in apertura dell'ultima terzina, dove ricorre due volte, e tuttavia è di nuovo immerso, alla fine, in una fluidità temporale data, a livello morfologico, dall'infinito presente *hazer* e, a livello lessicale e semantico, dall'antitesi tra *mudança* e *costumbre*, da cui quest'ultima esce vittoriosa, a riaffermare il concetto di durata che già sostanzia i primi 11 versi.

Ecco che una prima considerazione si rende possibile attraverso questa breve analisi: Garcilaso costruisce nel sonetto XXIII una modulazione temporale

pressoché costante, malgrado un'apparente evoluzione per scansioni successive, che diluisce le nozioni di presente e di futuro in un non meglio definito "durare", e ipertrofizza, in un certo senso, il mandato classicista che riceve dalla serie tipologica del *dum*, interpretando questo come una contaminazione reciproca dei due assi temporali e realizzandolo attraverso un discorso sul perdurare del tempo in sé, un discorso nel quale i topici rinascimentali della bellezza, dell'onestà e dell'amore sono strumenti che il poeta abilmente usa con lo scopo programmatico di trascenderli. A confortare questa ipotesi di lettura accorrono anche alcune ulteriori considerazioni: da notare, ad esempio, che il sostantivo *mudança* riprende, nominalizzandolo, il verbo al futuro *mudará* del verso precedente¹³: la negazione che interessa l'uno, enunciata con un verbo all'infinito presente (*por no fazer mudança*), per parentela semantica si ripercuote, a ritroso, anche sull'altro, coinvolgendo non solo il concetto di mutamento, ma anche quello di categoricità dell'opposizione tra presente e futuro, come a dire che quel mutamento non può avvenire in una frattura, bensì solamente in uno scorrere continuo. D'altra parte, una sostanziale unità o, meglio, complementarità tra donna/mondo e tempo si riscontra anche sul piano fonico nel v. 13, dove, in *todo lo mudará la edad ligera*, un'allitterazione ritmicamente serrata della dentale intervocalica accosta oggetto e soggetto attraverso quello stesso verbo che poi, fluidamente, si scioglierà nella (temporalmente) indefinita *costumbre* del verso finale.

La *edad ligera*: così viene enunciato il tempo che scorre, leggero perché inarrestabile, si direbbe, ma anche perché, forse, non ha connotazioni di severità (*gravitas*) morale o di invidia¹⁴. Né si può leggere quel *tiempo ayrado* della terzina precedente come una personificazione dell'accanimento della natura contro la donna, poiché qui si tratta non già del tempo in sé, bensì della stagione invernale, il cui attributo *ayrado* è intrinseco e perciò indipendente dalla relazione con la figura femminile. Quindi, più che una contrapposizione tra quest'ultimo e la *edad ligera* – rispetto a cui oltretutto esso si trova in posizione parallelistica –, si può notare una continuità logico-concettuale estrema, che fa confluire l'uno e l'altra nella *costumbre*.

La stretta unità tra le due terzine è sottolineata ulteriormente da altri aspetti formali interessanti: si è già detto che l'esortazione garcilasiana avviene nel contesto in cui è contenuta la prima proiezione nel futuro, enunciato implicitamente dal congiuntivo *cubra*. È opportuno osservare inoltre, a livello metrico-ritmico, come *coged* e *cubra* occupino la posizione iniziale rispettivamente dei vv. 9 e 11, mentre *antes que* si trova nel mezzo del verso centrale della terzina. Si costituisce così idealmente una specie di triangolo, i cui angoli sono i fuochi propulsori di questo *continuum* temporale¹⁵. Proprio uno di questi fuochi, d'altronde, attiva un altro importante meccanismo, basato su una relazione paronomastica che, sebbene a distanza, è molto visibile per la posizione strategica degli elementi coinvolti. I termini *cubra*, *cumbre* e *costumbre* vanno a formare un altro triangolo il quale, ben al di là del mero gioco formale, contribuisce alla coesione del discorso sul tempo: il congiuntivo dell'anticipazione (cerniera tra il presente e il futuro), mediante un legame fonico che passa anche per la metaforizzazione del corpo femminile (*cumbre*), attraversan-

do idealmente il futuro vero e proprio, va ad unirsi al lemma della continuità e dell'equilibrio (*costumbre*)¹⁶:

coged de vuestra alegre primavera
 el dulce fruto antes que 'l tiempo ayrado
 cubra de nieve la hermosa cumbre.
 Marchitará la rosa el viento helado,
 todo lo mudará la edad ligera
 por no hazer mudança en su *costumbre*.

Questa catena di significati non viene tuttavia attivata *ex abrupto* a partire dall'enunciazione del verbo *coged*; essa infatti è preparata e accompagnata dagli 8 versi precedenti i quali, anzi, ne potenziano, sebbene in modo più evocativo, l'efficacia comunicativa. Si è già detto del differimento, dal punto di vista sintattico, dell'apparizione della proposizione reggente mediante il susseguirsi di tre subordinate temporali; va sottolineato, ora, che due di queste secondarie sono introdotte, rispettivamente, dalla locuzione *En tanto que* e *y en tanto que* in posizione assai significativa, trovandosi entrambe in apertura di quartina, parallelismo che sarebbe stato "disturbato" dall'eventuale presenza di un terzo *en tanto* al v. 3, dove invece questo è sottinteso. L'insistenza retorica sulla locuzione può certamente leggersi come un ulteriore indizio dell'importanza che assume nel sonetto il concetto di tempo come "durata", tuttavia la maestria poetica di Garcilaso non si accontenta di uno strumento così evidente, piuttosto ne ricerca di più sottili, innestandoli anche, anzi soprattutto, su quello più macroscopico. Non è in effetti difficile notare che in questo parallelismo un certo "disturbo" esiste, ed è costituito dalla congiunzione *y* con cui si apre la seconda quartina, una presenza non richiesta ai fini del computo sillabico, poiché essendo in sinalefe non contribuisce necessariamente a costituire l'endecasillabo. Oltre ad una sua possibile funzione sintattico-ritmica, è forse plausibile attribuire un ruolo più rilevante a questa congiunzione che, a partire da alcune caratterizzazioni foniche, può essere in grado di influire sulla strutturazione semantica dell'intero sonetto, specialmente rispetto al tema dello scorrere del tempo, come si cercherà ora di mostrare.

Una lettura attenta delle due quartine, infatti, permette di notare una presenza massiccia dei dittonghi *ie* e *ue*, una sorta di leitmotiv fonico che si avvia dal v. 2, con *muestra* e *vuestro*, in relazione paronomastica, con una immediata ripresa letterale del secondo termine al verso successivo, dove esso si intreccia per analogia morfologica al dittongo di *ardiente*: questo è presente di nuovo ai vv. 7 (*enbiesto*) e 8 (*viento*)¹⁷ e, anche nelle terzine, risuona ai vv. 10 (*tiempo*), 11 (*nieve*) e 12 (di nuovo *viento*), mentre al v. 9 torna il possessivo *vuestra*, stavolta al femminile, il cui dittongo fa eco ai precedenti dei vv. 6 (*vuelo*), 7 (*cuello*) e 8 (*mueve*). Un rapido sguardo ai lemmi interessati da questi rimandi fonici rivela già una serie di fenomeni ad essi associati estremamente ricercati ed evocativi: ai vv. 2 e 3, ad esempio, dove si concentrano quattro di queste occorrenze, è facile notare l'estrema economia consonantica, persino in *ardiente*, che solo in

apparenza è spurio rispetto alla ben più compatta serie *muestra-vuestro-vuestro*, da cui di fatto riprende sia la liquida *r* che i suoni nasali e dentali. Questa coesione sul piano espressivo è utile anche a livello semantico, dove un simile sforzo è visibile, sempre negli stessi versi, nella scelta di rimanere sul canale visivo, sebbene con un cambio di direzione, poiché si passa dall'essere guardati (*se muestra*) al guardare (*mirar ardiente*)¹⁸.

Tralasciando di commentare alcune altre ricorrenze dei dittonghi¹⁹, è opportuno soffermarsi sul v. 8, che chiude in maniera molto eloquente le quartine, con un gioco fonico che avrà eco anche nell'allaccio tra le due terzine. Tra *viento* e *mueve*, difatti, non solo si trovano di nuovo accostati i due tipi di dittongo, ma il loro intreccio è sottolineato da una specularità consonantica: labiale-dittongo-nasale (*v-ie-n*) diventa nasale-dittongo-labiale (*m-ue-v*); labiale e nasale che, d'altra parte, rimandano proprio a quei vv. 2 e 3 analizzati poco sopra. Non è un caso, forse, che le parole con dittongo che nel sonetto si ripetono siano proprio *vuestro/a* (vv. 2, 3, 9) e *viento* (vv. 8, 12), riferite, tutte, alla relazione tra la donna e il mondo: i *vuestro* nella prima quartina, per via del canale visivo, mentre il *vuestra* della prima terzina come parte di un attributo metaforico in cui si compenetrano donna e natura (*vuestra alegre primavera*); il *viento* della seconda quartina come alleato naturale della bellezza femminile, mentre quello della seconda terzina come agente atmosferico della marcescenza. E tuttavia, nonostante da un semplice computo numerico possa apparire più rilevante il possessivo *vuestro/a*, è forse più carica di senso la ripetizione di *viento*, soprattutto se si rilegge il v. 8, dove esso è accostato, come soggetto, al verbo *mueve*. La connotazione di movimento attribuita al vento, di fatto intrinseca semanticamente, e rafforzata dagli altri due verbi della serie (*esparze y desordena*), più si confà, in effetti, al tema dello scorrere del tempo e del mutamento, tanto che, quando ricompare al v. 12, il vento non è più identico a se stesso, è *viento helado*, perché frutto della stagione invernale, di quel *tiempo ayrado* del verso 10 con il quale, significativamente, forma un certo parallelismo metrico-ritmico, paronomastico e sintattico, oltre che, ovviamente, rimico²⁰. Se ciò non bastasse, la coppia *viento-mueve* del v. 8 riecheggia, scomponendosi, nell'allaccio tra le due terzine, dove non solo si ripete *viento* al v. 12, ma vi è, al verso precedente, la parola *nieve*: ancora un dittongo, ancora racchiuso tra una nasale e una labiale. La resa fonica non è certo in sordina, visto che stavolta la qualità della nasale e del dittongo sono identiche tra loro, né tantomeno la scelta semantica è gratuita, poiché *nieve* ha una connotazione di gelo che ritroviamo in quel *viento helado* del v. 12, con il quale, pertanto, stringe un legame fonico-semantico altrettanto forte quanto quello che ha *mueve* con il *viento* della seconda quartina²¹. Allora, forse, è proprio l'immagine del vento a veicolare il tema e il senso del sonetto XXIII, e a declinare il motivo del "carpe diem" insistendo sulla connotazione di movimento e mutamento insita nel concetto di tempo, come pure trasportando tutte le metaforizzazioni in quel senso di continuità espresso dal verso finale e, in generale, dal corpo delle terzine.

Se è vero quanto si è cercato di mostrare, appare ancor più giustificata quella congiunzione *y* che apre la seconda quartina, intramettendosi nel perfetto parallelismo con l'*incipit* dell'intero sonetto, poiché, a ben vedere, introduce

un dittongo fonico in un verso dove sarebbe ortograficamente assente (*y en tanto* → /jeŋ'taŋto/), e non uno qualsiasi, ma proprio quello di *viento*, con cui, oltre a ciò, ha in comune anche il gruppo consonantico *nt*. Ecco allora che tra il *viento* – connotato come movimento e come agente atmosferico stagionale, e perciò immagine naturale del tempo che scorre – e la locuzione avverbiale temporale durativa *en tanto que* – la quale regge tutte le subordinate delle quartine – appare anche in filigrana un vincolo fonico-semanticco e tematico, grazie a un compatto discorso che sfrutta tutti i livelli del linguaggio poetico per insistere sui concetti di durata, flusso e mutamento, tutti raccolti poi in quella chiusa, solo in apparenza in tono minore, che, in ossequio ai canoni classici di armonia ed equilibrio, di tutto ammette *mudança* tranne che della *costumbre*.

Góngora e la nada

Tra le pagine più convincenti a proposito del sonetto *Mientras por competir con tu cabello* di Góngora vi sono certamente quelle di Terracini (1984, 1986 e 1992), soprattutto se fatte dialogare con alcuni altri contributi importanti, come Di Pinto (1987), Alatorre (1990), Ly (1994) e, più indietro nel tempo, Alonso (1952, 1955) Carballo Picazo (1964) e Marras (1976)²². Alcuni di questi contributi gettano luce, di riflesso, anche sulle possibili vie interpretative del sonetto garcilasiano, con il quale il componimento del poeta di Cordova è spesso paragonato al fine di evidenziare l'evoluzione barocca di un motivo caro, in generale, a tutta la letteratura dei secoli d'oro²³. Per avviare la riflessione su tale testo, che si riporta qui di seguito per comodità di chi legge, è opportuno ricorrere subito ad alcune considerazioni di natura morfosintattica²⁴:

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Come ha dimostrato Terracini (1984), è già a partire dai fenomeni logico-linguistici che si rileva il senso del discorso di Góngora, poiché, lo si è visto anche a proposito del sonetto di Garcilaso, si tratta di elementi che forniscono fonda-

mentali indizi sulla tipologia testuale e discorsiva intorno a uno stesso motivo. Riassumendo uno dei risultati dell'analisi della studiosa italiana²⁵, infatti, il componimento gongorino «resulta aparentemente soneto del *dum*, en realidad es del *cum*, y podría acercarse en primera instancia a los sonetos de revancha y de venganza [...]; aparentemente de “carpe diem”, en realidad de desengaño y muerte» (Terracini, 1984, p. 353). Parole, queste ultime, che possono vedersi sviluppate anche nelle riflessioni di Di Pinto, il quale non esita a concludere che quello di Góngora è a tutti gli effetti un sonetto funebre, segnalandone, in questo senso, una interessante serie di antecedenti classici, medievali e cinquecenteschi²⁶.

Che si tratti apparentemente di poesia del *dum* è confermato dallo schema sintattico, ripreso, seppure con importanti interpolazioni e variazioni, anche dal sonetto XXIII di Garcilaso: quattro (non più tre, quindi) subordinate temporali rette dall'avverbio *mientras* ritardano l'enunciazione del verbo principale *goza*, che apre la prima terzina, e da cui si dirama un'altra temporale retta da *antes que*, la quale prosegue fino al termine, complicata dallo schema *no sólo... mas* e dalla relativa con valore nominale *lo que fue*.

Molti di questi elementi non erano assenti nel sonetto XXIII, sebbene lì fossero usati con diverso valore; non mancava, ad esempio, la subordinazione relativa, che però si trovava nella seconda quartina e non, come in questo caso, nella prima terzina. Lo spostamento non è casuale, se si tiene conto di alcune conseguenze sul piano del significato: entrambe le relative sono infatti rette da un verbo al passato remoto, e tuttavia si tratta di due usi differenti di un procedimento sintattico simile. Da un lato, quando Garcilaso dice del *cabello*, *que 'n la vena / del oro s'escogió*, fa riferimento a un passato indefinito, metaforico, come risalendo a una fonte mitica e tipologica della bellezza: si tratta perciò non di un passato personale, storico-cronologico, bensì di una premessa che sostanzia il presente. In Góngora, invece, quel passato assume tutta la gravità di un rimando a qualcosa che non c'è più, ed è strettamente vincolato alla vicenda di quella seconda persona ripetutamente enunciata attraverso la serie dei possessivi *tu* (vv. 1, 4, 8, 10) che confluiscono nel drammatico pronome *tú* del verso 13.

D'altra parte, è stato già notato che il passato remoto in questa posizione è a dir poco non conforme, se non sovversivo rispetto allo schema del *dum*, trovandosi a fare da soggetto (l'intera proposizione relativa è infatti la soggettiva del verbo *se vuelva*) all'interno della proposizione temporale dell'anticipazione²⁷. Una analessi fa perciò da soggetto a una prolessi, con la conseguente scomparsa del piano temporale del presente, fatto assai strano in un discorso che dovrebbe riguardare il godimento del momento attuale. Il raffronto immediato con Garcilaso non fa che confermare la distanza che si crea tra i due componimenti: una rilettura della prima terzina del sonetto XXIII mostra infatti quanto la permanenza nel modo durativo del presente sostanzi profondamente quell'*antes que*; testimoni ne sono il *vuestra alegre primavera* del v. 9 e l'attributo *hermosa* del v. 11, eco dello stesso aggettivo riferito al collo della donna nella seconda quartina, luogo testuale del presente.

L'assenza del presente nelle terzine in Góngora non deve tuttavia far pensare a un'ipertrofia del futuro, poiché un esame morfologico mostra chiaramente

che non esistono occorrenze verbali coniugate a questo tempo dell'indicativo: è inutile ricercare nel componimento quella limpida affermazione garcilasiana di un futuro al contempo ineluttabile e rasserenante, così impregnato del costante presente della natura e del tempo in sé; nell'eliminare uno dei due periodi sintattici di cui si componeva il sonetto del toledano (quello che occupava tutta l'ultima terzina), Góngora ne intacca anche un importante cardine che lo teneva ancorato alla tipologia del *dum* e alla visione classicista del cosmo. È sempre Terracini (1984, pp. 347-8) a far notare che il componimento, «colocándose desde el primer verso en las reglas del juego del *dum* [...] nos dice muy claramente que estas reglas las conoce, en los versos 12 y 13: *no sólo en plata o víola troncada / se vuelva, mas...* [...] informa en modo explícito: a) que sabe que existe un código; b) que le está añadiendo algo distinto».

Continuando a percorrere la linea tracciata dalla studiosa, è utile anche per il presente tentativo di rilettura tornare a consultare alcune tra le pagine che Dámaso Alonso (1955, pp. 226, 246) dedica a questo sonetto, soprattutto per le considerazioni che fa sulla correlazione quadrimembre reiterativa presente qui. Si è descritta prima la struttura sintattica del componimento, segnalando la perfetta scansione parallelistica delle quattro subordinate temporali nelle quartine: ad ognuna di esse, va aggiunto ora, sul piano semantico corrispondono altrettanti elementi della bellezza femminile, a loro volta affiancati ad elementi vegetali e minerali²⁸. Come fa notare Alonso e interpreta integrando Terracini, lo schema tuttavia viene turbato a più riprese: attraverso la reiterazione, nella prima terzina, poiché al v. 9 l'enumerazione ricapitolativa degli elementi femminili non rispetta l'ordine dettato dalle quartine e, di conseguenza, si rompe la correlazione con il v. 11, enumerazione ordinata degli elementi floreali e minerali. A questo primo incrinarsi del sistema correlativo quadrimembre si aggiunge, nell'ultimo verso, un vero e proprio colpo di grazia: la famosissima chiusura del sonetto, il disperante climax discendente della smaterializzazione e dell'annichilimento colpisce, anche a livello formale, lo scheletro dell'intero componimento, essendo composto da cinque membri in sequenza asindetica, con un'evidente volontà di eludere quel sistema del quattro costruito nelle quartine.

Può essere utile insistere, a proposito dell'ultimo verso, sulla sua portata elusiva rispetto alle attese create dall'insistenza strutturale sulla quadripartizione. Il sistema del quattro, correlativo e reiterativo, e perciò elevato a potenza, potrebbe infatti funzionare anche come riflessione metapoetica sulla forma stessa del sonetto in sé, composto da quattro strofe e (qui, non a caso) da quattro rime. Se poi la quadripartizione concettuale e sintattica è vista meglio, si nota che di fatto è costituita da una serie di bipartizioni: ogni quartina contiene due subordinate temporali, a loro volta distribuite su due versi ciascuna e contenenti, in due occasioni (vv. 1 e 5), un inciso con valore finale e nelle altre due (vv. 3 e 7) un complemento di modo. Queste considerazioni confermerebbero una possibile chiave di lettura metapoetica, poiché le quattro strofe che formano un sonetto sono, a tutti gli effetti, il frutto di una doppia bipartizione e compongono una certa regolarità correlativa e reiterativa fondata sull'elevazione a potenza del numero due, con un limitato margine di autonomia delle parti. Il codice di

riferimento su cui lavora Góngora, se si vuole dar credito a questa possibile lettura parallela, non è solo quello tipologico-tematico, ma anche quello poetico e, nello specifico, quello del sonetto petrarchesco come forma acclimatata in Spagna, non a caso, proprio grazie a Garcilaso de la Vega.

Di conseguenza, le incrinature che si creano a livello sintattico-strutturale disordinando o rompendo lo schema e, a livello semantico, sovvertendo la relazione tra il piano dell'espressione e quello del contenuto, si ripercuotono anche a livello di codice poetico, con la costruzione di un sonetto che insiste talmente tanto sulla propria forma da arrivare a negarla implicitamente. Il verso finale, così nichilista, non coinvolge solo il piano del contenuto esplicito (annullando corpo, bellezza e persona), ma anche quello del senso filosofico (dicendo la vanità del tutto) e quello delle forme poetiche (sfidando, senza varcarli, i limiti imposti dall'endecasillabo e dal sonetto). Tutto è reso possibile dalla presenza di quel *nada* finale, un quinto, scomodo elemento che però attira a sé la materia e la forma. Impossibile non dare ragione a chi, come Di Pinto, crede che si tratti di un sonetto funebre o, come Terracini (1984, p. 353), conclude che il suo significato «no es el “carpe diem”, es la nada, porque no hay nada para lo cual decir “carpe”. Quizá no sea casual el hecho inquietante de que *mientras* – inicial y repetido cuatro veces – es anagrama perfecto de *mentiras*».

Conclusioni

Come si è potuto notare, ogni elemento sintattico, strutturale e semantico che fa eco a *En tanto que de rosa y d'açucena* segnala al contempo una volontà di riprendere e di variare, come d'altra parte l'intero impianto discorsivo palesa, riducendo ad uno solo i due periodi sintattici di cui invece si componeva il sonetto del toledano. C'è da chiedersi, da un lato, in che modo queste variazioni, siano esse aggiunte o riduzioni, dialogano con il modello di riferimento; dall'altro, quale sia la loro funzionalità a livello sintagmatico, vale a dire all'interno della rete di segni costruita dal testo gongorino in sé. C'è una volontà di richiamare in causa, tra tutti gli altri rimandi possibili, il sonetto garcilasiano e di mostrare lo scarto che si crea tra il modello e la nuova creazione. Tale scarto emerge attraverso un discorso evocativo che ha lo scopo di attirare lo sguardo su determinati procedimenti proprio per rivelarne la variazione; variazione in cui Góngora getta il seme perché germogli l'originalità poetica che rende possibile un discorso “altro”: lo scarto paradigmatico, cioè, non è gioco fine a se stesso, bensì potenziale poetico in grado di produrre significato a livello sintagmatico.

Dalle tre subordinate temporali del sonetto di Garcilaso, Góngora ne ricava quattro, impegnandole in una rete correlativa quadrimembre, con lo scopo di enunciare, di fatto, la vanità di quello sforzo programmatico, prima attraverso la rottura dell'ordine al v. 9, poi mediante la costruzione di una struttura pentamembre nel verso finale che esorta a leggere *nada* come un elemento aggiuntivo, di disturbo, sebbene perfettamente regolare dal punto di vista metrico. Sia che si legga come sintesi dei quattro precedenti sia che si interpre-

ti come stadio finale di una decomposizione fisica, *nada* segna comunque uno scarto concettuale all'interno del verso, che appare così strutturato secondo uno schema di quattro + uno. Schema che non può non far notare, per analogia, che nel sonetto si ripete quattro volte anche l'aggettivo possessivo *tu*, una serie cui si aggiunge, al v. 13, il pronome personale *tú*. Forse, allora, si potrebbe azzardare una diversa tipologia di correlazione, stimolata da questa coincidenza numerica, che farebbe riflettere sulla distanza filosofica tra il valore del possessivo, che rimanda a una corporeità animata, qui impegnata in una effimera gara con la natura, e quello del pronome personale, che rimanda all'essenza dell'individuo: corporeità animata negata per quattro volte nel verso finale (*tierra, humo, polvo, sombra*); essenza cancellata dall'inesorabile *nada* con cui si chiude il sonetto²⁹.

Anche il sovvertimento del sistema discorsivo del *dum* passa attraverso una serie di allusioni al precedente garcilasiano: lo si è visto notando l'uso che fa Góngora delle strutture sintattiche della temporale *antes que* e della proposizione relativa, entrambe presenti nel sonetto del toledano ed entrambe utilizzate altrimenti dall'andaluso, al fine di connotare la temporalità, aspetto essenziale in questa tipologia tematica, in modo consona al discorso poetico sulla *vanitas vanitatis*. A una visione del mondo (e dell'uomo nel mondo) di stampo classicista, orientata cioè a cogliere l'armonia e l'equilibrio generale della natura in quel normale fluire del tempo e delle cose che, in Garcilaso, si raccoglie nella parola *costumbre*, Góngora oppone una visione severa che rende impossibile il godimento del presente, mettendo anzi al passato (*lo que fue*) una *edad dorada* che pare nessuno abbia fatto in tempo a vivere, mito vano ed effimero destinato a svanire nel nulla e del quale, parafrasando Terracini, non v'è niente da affermare o cogliere.

Lo scarto è netto e profondo, è evidente, e tuttavia anche in questo caso passa per un discorso allusivo, rafforzato, è il momento di aggiungere, da altre risonanze che insistono sui significati appena evidenziati. A proposito delle quattro subordinate ripartite parallelisticamente nelle quartine, è utile notare di nuovo che due di esse hanno come inciso una frase, con valore finale, formata da *por* e un verbo all'infinito presente, rispettivamente *por competir* (v. 1) e *por cogello* (v. 5), mentre le restanti evitano la costruzione ipotattica però denotano il verbo con un complemento di modo: *con menosprecio* (v. 3) e *con desdén lozano* (v. 7). I due incisi con valore finale dei vv. 1 e 5 non sono forse un'eco di quel *por no hazer mudança en su costumbre* che chiudeva il sonetto garcilasiano? E, ancora, non si può forse dire lo stesso dei due complementi di modo dei vv. 3 e 7 rispetto a quei *con clara luz* e *con buelo presto* dei vv. 4 e 6 del toledano? E proprio di echi si tratta, poiché la reduplicazione e la propagazione non lasciano inalterata la fonte, bensì ne modificano sostanzialmente materia e forma. Il sonetto del poeta di Cordova si apre dove Garcilaso, negando qualsiasi finalismo, aveva messo un punto, compiacendosi forse dell'ambiguità d'uso della preposizione *por*, che all'epoca poteva esprimere indifferentemente valore tanto causale quanto finale: l'ultimo verso del componimento del toledano può essere letto sia come enunciazione di una causa, sia come negazione di uno scopo altro da sé; il tempo, la *edad ligera* continua incessantemente a scorrere a causa

dell'immutabilità della *costumbre* o *affinché* questa non muti? Proprio in tale ambivalenza pare risiedere il meccanicismo epicureo e pagano del discorso poetico di Garcilaso. Il finalismo escatologico di Góngora va invece nella direzione esattamente opposta, all'inseguimento di una trascendenza mai raggiunta, poiché si arresta a quel *nada* che chiude ogni possibilità alla persona, al *tú*: una speranza vana come sono vani gli sforzi del corpo e della natura di competere (*por competir*) avidamente (*por cogello*) per fragili bellezze e trionfi, con disprezzo (*con menosprecio*) e sdegno (*con desdén lozano*). Così, anche l'altra ripresa sintattica, vale a dire l'uso dei complementi di modo, segna un solco profondo e insuperabile tra sé e il precedente garcilasiano: mentre in quest'ultimo lo sguardo *con clara luz* rassereneva la tempesta e *con buelo presto* si alleava il vento con la bellezza, invece i due complementi di modo gongorini servono a connotare, attraverso segnali di rivalità altera, questo discorso sulla vanità, non per rassegnazione a un meccanicismo schiacciante (che già sarebbe un incolmabile scarto rispetto al discorso classicista e umanista), bensì per via di un finalismo tutto post-tridentino³⁰, che fa perno sulla mortificazione del corpo e della bellezza, gettando un'ombra di morte e annientamento anche sull'essenza stessa della persona.

Note

1. Di fatto, la decisione di mettere nero su bianco le annotazioni che seguono nasce dagli stimoli ricevuti nell'esperienza degli ultimi tre anni di insegnamento nei corsi di letteratura spagnola aurea. Il lavoro che qui si presenta è al contempo un compendio e una riorganizzazione degli strumenti critici utilizzati e degli appunti delle lezioni che ne sono state il frutto, nell'auspicio che esso possa a sua volta costituire un materiale critico e didattico aggiornato, anche e soprattutto ad uso degli studenti, ai quali, pertanto, sono rivolte alcune precisazioni e note, che allo studioso potranno apparire ridondanti nel dibattito critico.

2. «Segno della funzione storica e insieme assoluta di questo poeta», dice Rossi (1992, p. 53), «fu il fatto che nel 1570 [*sic*, ma leggasi 1574] il Brocense [...] pubblicò una edizione critica e annotata delle opere di Garcilaso in cui si risaliva alle numerosissime fonti di quella poesia. Infine la grandezza e l'originalità dell'opera di Garcilaso come quella di un "classico furono riconosciute dal fatto che nel 1580 il grande poeta petrarchista e filologo Sivigliano Fernando de Herrera [...] pubblicò quelle *Anotaciones a Garcilaso* che costituivano una polemica in nome dell'autonomia dell'arte contro la lettura erudita che ne aveva fatto il Brocense, e dove restava definito una volta e per sempre che la ricerca sulla lingua poetica, e quindi sulla tradizione petrarchista, doveva essere letta e ascoltata in Spagna attraverso la voce di Garcilaso». Su Góngora è utile citare invece le parole di Prellwitz (Góngora, 1984, pp. 5 e 12), che ben ne tratteggiano la figura umana e poetica: «Il caso di Góngora è quello di un nobile di modesta nobiltà, che ha tre strade aperte: le armi (ma il giovane dichiarerà di essere poco incline ad andare in giro vestito d'acciaio, e di non apprezzare il suono discordante delle trombe); la Corte (che resterà per Góngora polo di attrazione e di ripulsa); la Chiesa. [...] Egli ha piena coscienza di varcare i limiti della tradizione poetica preparando, attraverso una sperimentazione capillare, disseminata nei testi e nel tempo, un linguaggio nuovo»; cui si aggiungano queste considerazioni di Di Pinto (1987, p. 68): «*tutta* la poesia di Góngora, satirica burlesca cortigiana o lirica, non è né facile nei significanti né "docile" nei significati ideologici, ma piuttosto pluridimensionale: dipende cioè dal pre-testo che la muove o dal terreno sul quale sceglie di muoversi, in obbedienza alla sua retorica, che è quella barocca. Góngora è sempre anticonformista come poeta ma, in quanto tale, si conforma sempre ai canoni retorici».

3. Assai noti sono i dibattiti, in ambito europeo, sui modelli e sul principio dell'imitazione. Una utile visione sulla loro portata in Spagna, come pure sugli studi critici a tale proposito, si può trovare nei lavori di Gargano (1988, pp. 9-26; 2005, pp. 3-76), alle cui note bibliografiche si rimanda per gli approfondimenti specifici. Lo stesso studioso sottolinea, specialmente a proposito di Garcilaso, un percorso poetico teso a far dialogare diversi codici, da quello tradizionale *cancioneril* a quello petrarchista e italianizzante, a quello classicista. È utile poi ricordare in questa sede, in merito al principio della *imitatio* e alla nuova poesia aurea, come «dietro un'apparente omogeneità espressiva, si celino raffigurazioni di realtà interiori molto variegata e visioni del mondo a volte anche molto lontane [...]». La presenza insistente di talune immagini poetiche nel corso dei secoli XVI e XVII va studiata perciò non tanto in quanto pedissequa ripetizione, bensì con l'attenzione volta a rintracciare quella variazione infinitesimale del modello tradizionale su cui si basava la dottrina dell'imitazione» (Sarmati, in stampa).

4. Si rimanda comunque ad altri studi già compiuti per approfondimenti in tal senso. In particolare, la ricerca sulle fonti e sui modelli garcilasiani, come è noto, è praticamente sorta quasi a ridosso della diffusione dell'opera poetica del toledano, a partire dalle edizioni annotate curate nel 1574 dal Brocense e nel 1580 da Herrera, e ha continuato a impegnare nel tempo numerosi studiosi. Sul sonetto gongorino, si rinvia specialmente ai lavori di Carballo Picazo, Terracini, Di Pinto, Alatorre, Ly, oltre che alle moderne edizioni delle opere in versi del poeta, in particolare quella di Ciplijauskaitė (Góngora, 1985).

5. In un suo imprescindibile lavoro sul sonetto di Góngora, Terracini (1984) chiarisce infatti i diversi aspetti tematici e discorsivi dovuti alla doppia genealogia classica del motivo del "carpe diem". Da un lato, il ramo generato dal distico finale (il celebre *Collige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes, / et memore esto aevum sic properare tuum*) del *De rosis nascentibus*, di incerta attribuzione ausoniana, ma verosimilmente da Garcilaso attribuito a Virgilio, come annota il Brocense e soprattutto se a influenzare il poeta toledano è stata anche la lettura di un'epistola dei *Familiarium rerum libri* del Petrarca, dove l'aretino cita, dandone la paternità a Virgilio, quel distico per rimarcare il tema dell'intera lettera (*Rerum familiarium libri*, 1, 3, «De flore aetatis instabilis»); dall'altro, quello che parte dall'Ode *ad Ligurinum* di Orazio, la decima del *Liber IV* dei *Carmina*:

O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,
 insperata tuae cum veniet pluma superbiae
 et quae nunc umeris involitant, deciderint comae,
 nunc et qui color est puniceae flore prior rosae,
 mutatus, Ligurine, in faciem verterit hispidam,
 dices «heu», quotiens te speculo videris alterum,
 «quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit,
 vel cur his animis incolumes non redeunt genae?»

La studiosa italiana insiste, a ragione, sulla distanza al contempo sintattico-strutturale e semantica tra le due tradizioni, usando una felice distinzione tra una linea del *dum* (quella del *De rosis nascentibus*), il cui discorso poetico si muove dall'ora (giovinezza) al poi (vecchiaia), e una linea del *cum* (quella oraziana) che operando in verso opposto dà alla giovinezza presente un sapore di passato. Nel costruire un *corpus* dei modelli di entrambe le serie, Terracini ascrive senza dubbio il sonetto di Garcilaso, a sua volta tra le fonti e i modelli di quello gongorino, alla tradizione del *dum*.

6. È evidente che si fa uso dei termini *tópos* e motivo sulla base delle considerazioni di Segre (1985, p. 339): «perché argomenti da strumentalizzare, i *τόποι* non possono costituire il contenuto di un testo, non sono dei *temi*. Si può dunque dire che i *τόποι* sono dei *motivi*: il *tóπος* è un motivo codificato dalla tradizione culturale per essere addotto come argomento».

7. Sul punto, cfr. soprattutto gli studi di Gargano (cfr. anche *supra*, nota 3).

8. Di Pinto (1987) offre un utilissimo studio e commento sull'uso da parte di Góngora del codice garcilasiano, sottolineando la presenza di relazioni intertestuali tra il sonetto del poeta di Cordova ed altri luoghi del *corpus* poetico del toledano, oltre al sonetto XXIII.

9. È bene evidenziare ancora il debito nei confronti delle riflessioni suscitate dalla lettura dei saggi di Gargano, che aiutano anche a riconsiderare e rimettere in gioco, tra gli altri, i fondamentali studi di Lapesa (1948 e ss.) e Rico (1978).

10. Il testo è citato dall'edizione di E. L. Rivers (Garcilaso, 1981). Come è noto, nella edizione annotata di Herrera del 1580, al v. 4 si trova la lezione *enciende el corazón y lo refrena*. Sul punto, cfr. le note all'edizione di Rivers e il commento di Sarmati (in stampa), che riassume alcune posizioni della critica, soprattutto in merito all'attribuzione o meno della variante allo stesso Garcilaso.

11. Come è noto, già dal commento di Herrera parte della critica insiste sul tono minore dei versi finali del sonetto (cfr. a questo proposito anche la nota nell'edizione di Rivers: Garcilaso, 1981, p. 128). Anche Stanton ricalca l'inconsistenza poetica dei due versi finali: «The high diction that has characterized Garcilaso's sonnet up to this point falls to a pedestrian level in the last two lines [...]. It is useless to seek out some kind of arcane beauty in these verses. The paradox and word-play in *mudarà* and *hacer mudança* are entirely inconsistent with the noble tone of the rest of the poem»; giudizi poggiati sulle considerazioni di Lapesa (1948, p. 161) cui lo studioso fa seguire una considerazione sulla funzione distensiva di tale chiusura, che serve ad immergere la sorte umana in una «abstract law of all existence». Qui si cercherà di rivalutare questi versi, i quali paiono assai più accordati – all'interno dell'impianto delle terzine e, di rimando, dell'intero sonetto – di quanto possa sembrare sulla base di tali commenti.

12. In una occasione, al v. 3, sottintendendo *en tanto*, omissione metricamente giustificabile ma con una significativa conseguenza che si ripercuote sulla strutturazione del senso, come si vedrà in seguito.

13. Come ricorda Rivers nella sua edizione (Garcilaso, 1981, p. 128), Lapesa ha puntualmente segnalato questo poliptoto, sottolineando tuttavia che in questa fase poetica «Garcilaso emplea más parcamente estos juegos, y aunque no los elimina, son mucho menos artificiosos».

14. Come aveva, ad esempio, nell'Orazio dell'Ode a Leuconoe: «Dum loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem, quam minimum credula postero» (*Carmina*, I, 11) e come avrà poi in Góngora.

15. Da notare che nel distico finale del *De rosas nascentibus*, oltre all'imperativo presente *collige* si usa anche quello futuro *esto*. Insistendo inoltre su questa terzina garcilasiana, come già è stato osservato da Calcraft (1981, p. 334), l'esortazione è a cogliere un *dulce fruto* e, perciò, un'altra relazione tra presente e futuro, in un tempo intermedio in cui pare possibile godere dei frutti della giovinezza, non già della giovinezza in sé.

16. Si noti, inoltre, che tutti gli elementi terminali dei due triangoli iniziano con il fonema /k/, tranne nel caso di *antes que*, dove tuttavia il suono è presente in posizione intermedia, a differenza di tutte le altre parole delle terzine, in cui esso è decisamente evitato dal poeta.

17. Oltre che nella lezione herreriana del v. 4, *enciende*, variante la cui autorità garcilasiana potrebbe eventualmente poggiarsi su una simile considerazione.

18. Non sarebbe azzardato, forse, alla luce di tali considerazioni, e sotto lo stimolo dell'insistenza fonica sui dittonghi e sui suoni ad essi associati, leggere tra il v. 2 e il v. 3 una sorta di chiasmo che coinvolge, da un lato, i due *vuestro* e, dall'altro, *muestra* e *ardiente*, entrambi accomunati dalla presenza di un dittongo e dall'associazione al canale visivo.

19. Sulle quali peraltro non mancherebbero osservazioni da fare, come ad esempio per *buelo* e *cuello* (vv. 6 e 7), che paiono, insieme, un'emanazione di *cabello* (v. 5).

20. Si ripete infatti uno stesso tipo di sintagma (articolo determinativo + sostantivo + attributo al participio) caratterizzato da: stessa misura sillabometrica, che coinvolge fenomeni identici (sinalefe in apertura e intermedia); stretta parentela fonica (ripetizione del dittongo *ie*, assonanza interna e rima consonante finale); marcata economia consonantica per l'uso esclusivo di dentale, nasale, labiale (*tiempo*) e viceversa (*viento*) e per la ripetizione della qualità liquida in *ayrado* e *belado*.

21. Non sarà forse un caso che, in quell'immaginario triangolo che unisce *cubra-cumbre-costumbre*, i due cateti attraversano rispettivamente la parola *nieve* e il sintagma *viento belado*, mentre l'ipotenusa, valicando diagonalmente tutta l'ultima terzina per approdare al tempo indefinito della *costumbre*, sfiora anche il sintagma *edad ligera*.

22. Si segnalano inoltre due interessanti studi sulla fortuna del verso finale del sonetto di Góngora: Di Pinto (1990) e Senabre (1994).

23. Si rimanda specialmente al lavoro di Marras (1976) che, tra gli altri importanti apporti di cui qui si tiene conto, offre un'utile e puntuale analisi sintattico-ritmica di entrambi i componimenti, i cui risultati vanno certamente confrontati con quelli degli altri studi critici e interpretativi citati nel presente articolo.

24. Si segue l'edizione di Ciplijauskaitė (Góngora, 1985). Anche in questo caso esistono problemi testuali per la presenza di varianti che sono state studiate, tra gli altri, da Terracini, Carballo Picazo, Alonso.

25. Un altro risultato, suggestivo e fondato, aiuta a scoprire una specularità interna al testo gongorino, la cui fonte, semanticamente, starebbe nel sintagma *crystal luciente*, variante sulla quale per questo scommette Terracini. Tale lettura è corroborata da una serie di considerazioni sul piano della forma e del contenuto che invano qui si potrebbe tentare di riassumere, e alle quali pertanto si rimanda.

26. «Il sonetto 228 di Góngora è la rielaborazione speculare dei vv. 267-281 della prima Egloga di Garcilaso, che sono a loro volta la mise-en-abîme del tema dell'*ubi sunt* filtrato attraverso Manrique. Di quei versi è anzi come una glossa, riprendendo da essi anche l'invenzione (che perciò non è sua) della gara, sviluppandola in una ripartizione quadrimembre troppo geometrica e insistita» (Di Pinto, 1987, p. 78). Testimonia la ricchezza intertestuale del testo di Góngora anche lo studio di Alatorre.

27. Lo ha segnalato con fermezza e lucidità estrema Terracini (1984, p. 353), sottolineando che questa apparente incongruenza è possibile proprio grazie alla specularità del testo di Góngora (cfr. *supra*, nota 25). D'altra parte, Ly (pp. 759-60) definisce «nom complexe, phrastique ou nom analytique» l'insieme *lo que fue... oro, lilio, clavel, cristal luciente*, insistendo, non a torto, sul fatto che letteralmente nulla autorizza ad associare, come di norma si fa, il morfema *lo* alle parti del corpo femminile enumerate al v. 9, lettura, questa, che secondo la studiosa francese si deve a una «tentation métaphorique» in parte giustificata ma che tuttavia snatura l'intero impianto del sonetto. L'interpretazione antimetaforica di Ly, su cui si tornerà anche in seguito, segnalerebbe un ulteriore scarto rispetto al modello garcilasiano, in cui invece la relativa marcava fortemente il vincolo metaforico tra *cabello* e *oro*.

28. Lo schema metaforico, secondo Terracini (1984, p. 346), è di matrice petrarchista e si ripete con leggere variazioni nell'intero *corpus* rinascimentale del *dum*: si muove sui tre semi – oro (*cabello*), colore (*lilio, clavel*), luce (*crystal luciente*) – che in Garcilaso si presentavano con un diverso ordine: colore (*rosa, azucena*), luce (*clara luz*), oro (*cabello*). È importante sottolineare di nuovo che la lettura metaforica è stata poi messa in discussione dall'interessante studio di Ly, che insiste, anzi, sulla portata innovativa, all'interno della tradizione poetica consolidata, del sonetto gongorino, nel quale volutamente si opporrebbero competitivamente gli elementi naturali e le parti del corpo femminile, con il trionfo di queste a significare la schiacciante forza della lettera rispetto alla metafora.

29. Terracini legge l'intero verso finale come evoluzione correlativa di *crystal luciente*, così come *plata* lo sarebbe di *oro* e *viola troncada* al contempo di *lilio bello* e *clavel temprano*. Da ricordare anche le sue valutazioni sulla struttura bimembre presente ai vv. 12 e 13, con tutte le implicazioni che ne conseguono a livello semantico: «Binarismo sumamente ambiguo, porque, si bien rítmica y sintácticamente las dos parejas [*plata o viola troncada*] se equivalen, sin embargo como figuras son muy diferentes. *Plata, viola* todavía son términos metafóricos, vinculados con la serie metonímica de los rasgos bellos (*cabello, frente*, etc.); en el v. 13, en cambio, la metonimia desaparece y no hay sino la referencia directa y sintetizadora: *tú y ello*» (Terracini, 1984, pp. 349-50). Tuttavia, occorre anche tornare sulle interessanti considerazioni di Ly (1994, p. 761): «Ce dont [la lecture métaphorique] ne rend pas compte c'est de l'opposition, marquée par la conjonction adversative *mas*, entre le nom analytique *lo que fue en tu edad dorada oro, lilio, clavel, cristal luciente* et le groupe pronominal *tú y ello* qui disjoint définitivement l'allocatif *tú* de tous les autres noms du texte. Quant à *ello*, véritable pro-nom, il joue pleinement son rôle de substitut du nom périphrastique *lo que fue en tu edad dorada oro* etc., et peut-être aussi des éléments de la série *cuello, cabello, labio y frente*, de substitut en somme de tout ce qui n'est pas littéralement *tú*». L'interpretazione di Ly, che mette in discus-

sione anche la corrispondenza metonimica comunemente accettata tra le parti del corpo e la persona, fornisce alla lettura che si propone nel presente studio maggior agio di considerare la serie dei quattro possessivi *tu* come insieme disgiunto dall'unica occorrenza del pronome *tú* e di conseguenza di collegare a tale schema quello del verso finale del componimento, che separerebbe i primi quattro elementi (*tierra, humo, polvo, sombra*) dall'ultimo (*nada*).

30. È Di Pinto (1987, pp. 73-4) a sottolinearlo: «né nel testo oraziano, né tanto meno nelle imitazioni o traduzioni che lo seguirono, si può parlare, a rigor di termini, del tema del "carpe diem" ma piuttosto del senso del rimpianto o del dissolvimento dei beni materiali della giovinezza, certamente vissuto in modo pagano ma che passerà, con le inevitabili metamorfosi ideologiche del pessimismo cristiano, alla patristica, ai famosi "Ubi sunt" medievali, fino ai contenuti controriformistici dei testi barocchi. [...] Si tratta di distinguere nella loro diversità due momenti di qua e di là dalla discriminante del Concilio di Trento».

Bibliografia

- ALATORRE A. (1990), *Un soneto de Góngora*, in "Estudios", 21, pp. 7-34.
- ALONSO D. (1952), *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid.
- ID. (1955), *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid.
- CALCRAFT R. P. (1981), *The "Carpe Diem" Sonnets of Garcilaso de la Vega and Góngora*, in "The Modern Language Review", 76, 2, pp. 332-7.
- CARBALLO PICAZO A. (1964), *El soneto «Mientras por competir con tu cabello», de Góngora*, in "Revista de Filología Española", 47, pp. 379-98.
- DI PINTO M. (1987), *Mientras por competir con Garcilaso*, in G. Calabrò (a cura di), *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, Guida, Napoli, pp. 65-80.
- ID. (1990), *Altre osservazioni sul sonetto 228 di Góngora*, in I. Pepe Sarno (a cura di), *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Bulzoni, Roma, pp. 207-18.
- GARCILASO DE LA VEGA (1981), *Obras completas con comentario*, edición de E. L. Rivers, Castalia, Madrid.
- GARGANO A. (1988), *Fonti, miti, τόποι: cinque saggi su Garcilaso*, Liguori, Napoli.
- ID. (2005), *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Liguori, Napoli.
- GÓNGORA L. DE (1984), *Le Solitudini e altre poesie*, a cura di N. von Prellwitz, Rizzoli, Milano.
- ID. (1985), *Sonetos*, edición de B. Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid.
- LAPESA R. (1948 e ss.), *La trayectoria poética de Garcilaso*, Istmo, Madrid.
- ID. (1967), *Poesía de cancionero y poesía italianizante* (1961), in Id., *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, pp. 145-71.
- LY N. (1994), *Rétro-pétrarquisme. À propos du sonnet M 228: «Mientras por competir con tu cabello», in AA.VV., Hommage à Robert Marrast*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, pp. 755-65.
- MARRAS G. C. (1976), *Centralità e trasformazione. Analisi in due tempi e prospettiva del sonetto XXIII di Garcilaso e del 228 di Góngora*, in "Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature straniere. Università degli Studi di Cagliari", pp. 25-59.
- RICO F. (1978), *De Garcilaso y otros petrarquismos*, in "Revue de littérature comparée", 24, pp. 325-38.
- ROSSI R. (1992), *Breve storia della letteratura spagnola*, Rizzoli, Milano.
- ROSSO GALLO M. (1990), *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, in "Boletín de la Real Academia Española", anejo XLVII.
- SARMATI E. (in stampa), *Naufragi e tempeste d'amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Carocci, Roma.

- SEGRE C. (1985), *Tema/Motivo*, in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, pp. 331-59.
- SENABRE R. (1994), *La sombra alargada de un verso gongorino*, in AA.VV., *Hommage à Robert Marrast*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, pp. 1089-98.
- STANTON E. F. (1972), *Garcilaso's Sonnet XXIII*, in "Hispanic Review", 40, 2, pp. 198-205.
- TERRACINI L. (1984), *Cristal, no marfil*, en «*Mientras por competir con tu cabello*», in L. Schwartz, I. Lerner (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenchea*, Castalia, Madrid, pp. 341-53 (poi, in italiano, col titolo *Góngora e i codici del carpe diem*, in Ead., *I codici del silenzio*, Dell'Orso, Alessandria 1988).
- ID. (1986), *Entre la nada y el oro: sistema y estructura en el soneto 235 de Góngora*, in A. D. Kossoff et al. (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Istmo, Madrid, pp. 619-28.
- ID. (1992), *Tres lectores para un soneto*, in "Nueva Revista de Filología Hispánica", 40, 1, pp. 265-77.