# Textos poéticos del Siglo de Oro

## Poesía Barroca

Lope de Vega

Luis de Góngora

Francisco de Quevedo

### *5.2. Sonetti da Rimas humanas*

Parte delle *Rimas humanas* vengono pubblicate per la prima volta nel 1602, incluse nella *Hermosura de Angélica*. Nel 1604 esce una seconda edizione, strutturata in tre parti, la seconda delle quali contiene duecento sonetti. In questi si trovano tutti i motivi basici della lirica rinascimentale: l'analisi interiore dell'amante, secondo i canoni petrarchisti, i riferimenti mitologici e biblici, utilizzati come paradigmi amorosi e morali, l'ideologia neoplatonica, ecc.

#### *5.2.1.*

In questo sonetto si esprime una profonda angustia esistenziale, che ruota attorno a due nuclei tematici ricorrenti nella poesia barocca: la morte e il nulla. Nelle quartine, organizzate in versi bimembri, la traiettoria della vita umana viene definita attraverso una serie di termini semicamente negativi, che fanno capo al lessema *nada*, il quale echeggia nelle terzine, come unica risposta possibile alle sconsolate domande che suggellano la composizione.

Si culpa el concebir, nacer tormento,
guerra vivir, la muerte fin humano;
si después de hombre, tierra y vil gusano,
y después de gusano, polvo y viento;
si viento nada, y nada el fundamento,
flor la hermosura, la ambición tirano,
la fama y gloria, pensamiento vano,
y vano en cuanto piensa el pensamiento,
¿quién anda en este mar para anegarse?
¿De qué sirve en quimeras consumirse,
ni pensar otra cosa que salvarse?
¿De qué sirve estimarse y preferirse,
buscar memoria habiendo de olvidarse,
y edificar habiendo de partirse?

Se è colpa il concepire, il nascer tormento, guerra la vita, la morte il fine umano; se dopo essere stato uomo, terra e vile verme e dopo essere stato verme, polvere e vento;
se il vento è nulla e nulla il fondamento, fiore la bellezza e tiranno l'ambizione, la fama e la gloria pensieri vani e vano quanto pensa il pensiero,
chi va in questo mare per annegarsi? A che serve consumarsi in chimere e pensare ad altro che a salvarsi?
A che serve stimarsi e preferirsi, cercar memoria dovendo poi cadere nell'oblio ed edificare dovendo poi partire?



#### *5.2.2.*

Anche questo sonetto si organizza concettualmente in due blocchi, corrispondenti con le quartine e le terzine, secondo una progressione che va dal generale al particolare: dopo la descrizione della quiete notturna che scende su tutte le cose, si introduce il *yo*, con il motivo dell'estraneità del soggetto poematico rispetto al resto del cosmo e il riferimento mitologico che evidenzia iperbolicamente il tormento dell'amante.
È percepibile un'eco della terza strofa della Canzone di Petrarca *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina.*

El pastor que en el monte anduvo al hielo,
al pie del mismo, derribando un pino,
en saliendo el lucero vespertino
enciende lumbre y duerme sin recelo.
Dejan las aves con la noche el vuelo,
el campo el buey, la senda el peregrino,
la hoz el trigo, la guadaña el lino,
que al fin descansa cuanto cubre el cielo.
Yo solo, aunque la noche con su manto
esparza sueño y cuanto vive aduerma,
tengo mis ojos de descanso faltos.
Argos[1] los vuelve la ocasión y el llanto,
sin vara de Mercurio que los duerma,
que los ojos del alma están muy altos.

Il pastore che sul monte andò nel gelo, ai piedi dello stesso, abbattendo un pino, quando spunta la luce vespertina, accende un lume e dorme senza affanno.
Lasciano gli uccelli con la notte il volo, il campo il bue, il sentiero il pellegrino, la falce il grano, l'arpe il lino, che infine riposa quanto copre il cielo.
Io solo, sebbene la notte con il suo manto sparga il sonno e quanto vive addormenti, ho i miei occhi privi di riposo.
Argo riporta l'occasione e il pianto, senza bacchetta di Mercurio che li addormenti, che gli occhi dell'anima stanno molto in alto.

[1] *Argos:* secondo la leggenda mitologica, era un gigante con cento occhi, che dormiva chiudendone metà, mentre con gli altri cinquanta continuava a vegliare. Per questo fu assunto da Giunone come guardiano, ma venne ucciso da Mercurio, il quale riuscì astutamente a farlo addormentare del tutto. Giunone, allora, disseminò i cento occhi di Argo sulla coda del pavone.

5.2.3.

Ancora un sonetto sui tormenti dell'amante infelice, in cui si riattiva il topico binomio *amore-morte*. La contraddizione interiore del protagonista qui si concretizza nell'opposizione *occhi-anima*, che si esprime nella tensione fra il pianto e il frustato tentativo di concretizzare il sentimento tramite la scrittura.

Quiero escribir, y el llanto no me deja,
pruebo a llorar, y no descanso tanto,
vuelvo a tomar la pluma, y vuelve el llanto,
todo me impide el bien, todo me aqueja.
Si el llanto dura, el alma se me queja,
si el escribir, mis ojos, y si en tanto
por muerte o por consuelo me levanto,
de entrambos la esperanza se me aleja.
Ve blanco al fin, papel, y a quien penetra
el centro deste pecho que me enciende
le di (si en tanto bien pudieres verte),
que haga de mis lágrimas la letra,
pues ya que no lo siente, bien entiende,
que cuanto escribo y lloro, todo es muerte.

Voglio scrivere, ma il pianto non mi lascia, provo a piangere, ma non ho molto sollievo, torno a prendere la penna e torna il pianto, tutto mi impedisce il bene, tutto mi angoscia.

Se il pianto dura, l'anima mi si ribella, se lo scrivere, i miei occhi, e se intanto per morte o per consolazione mi sollevo, da entrambi la speranza si allontana.

Va bianca, infine, o carta, e a chi penetra il centro di questo petto che m'accende, di' (se in tanto bene potrai vederti),

che faccia con le mie lacrime la lettera, poiché, anche se non le importa, capisce bene che tutto quello che scrivo e piango è morte.

.2.4.

Il tema della sofferenza dell'amante in questo sonetto viene sviluppato attraverso opposizione *perennità/fugacità*: perenne è il pianto dell'amante, che accompagna il ciclo osmico, ma fugace è il tempo, che si porta via la vita. Il motivo della brevità della vita ppare così come ingrediente funzionale all'interno di un sonetto amoroso, che riprende, ncora una volta, il *topos* amore-morte.

Desde que viene la rosada Aurora



hasta que el viejo Atlante esconde el día,
lloran mis ojos con igual porfía
su claro sol que otras montañas dora;
y desde que del caos adonde mora
sale la noche perezosa y fría,
hasta que a Venus[2] otra vez envía,
vuelvo a llorar vuestro rigor, señora.
Así que ni la noche me socorre,
ni el día me sosiega y entretiene,
ni hallo medio en extremos tan extraños.
Mi vida va volando, el tiempo corre,
y mientras mi esperanza con vos viene,
callando pasan los ligeros años.

Da quando giunge la rosata Aurora, finché il vecchio Atlante nasconde il giorno, piangono i miei occhi con la stessa ostinazione il loro chiaro sole, che indora altre montagne;

e da quando dal caos dove vive esce la notte pigra e fredda, finché di nuovo invia Venere, torno a piangere il vostro rigore, signora.

Cosicché né la notte mi soccorre, né il giorno mi dà pace e sollievo né trovo il giusto mezzo in eccessi così strani.

La mia vita sta volando, il tempo corre e mentre la mia speranza giunge con voi, tacendo passano gli anni leggeri.

5.2.5.

Infine un sonetto aneddotico, in cui l'introspezione psicologica del soggetto poematico viene sostituita dall'andamento narrativo, circoscritto dai verbi al passato remoto e finalizzato a dimostrare l'asserzione finale («tanto grande è il potere delle lacrime di una donna»). Il motivo del *pajarillo* ha un precedente illustre nel *Carmen* II di Catullo (*Passer, deliciae meae puellae*); quanto al sonetto di Lope, è stato tradotto da Marino (*Esca porgea di propria mano un giorno*).

Daba sustento a un pajarillo un día
Lucinda, y por los hierros del portillo
fuésele de la jaula el pajarillo
al libre viento en que vivir solía.
Con un suspiro a la ocasión tardía

[2] *Venus* è la stella del mattino.

tendió la mano, y no pudiendo asillo,
dijo (y de las mejillas amarillo
volvió el clavel que entre su nieve ardía):
«¿Adónde vas por despreciar el nido,
al peligro de ligas y de balas,
y al dueño huyes que tu pico adora?»
Oyóla el pajarillo enternecido,
y a la antigua prisión volvió las alas,
que tanto puede una mujer que llora.

Lucinda un giorno dava il cibo a un uccellino e, dalle sbarre della porticina, dalla gabbia l'uccellino scappò nel vento libero in cui era solito vivere.

Con un sospiro per quel motivo tardi tese la mano e, non potendo afferrarlo, disse (e sulle guance giallo diventò il garofano, che ardeva tra la sua neve):

- «Dove vai disprezzando il nido, nel pericolo di reti e di pallottole, e sfuggi al padrone che il tuo becco adora?»

La udì l'uccellino intenerito e all'antica prigione rivolse le ali, che tanto può una donna che piange.

## 6. LUIS DE GÓNGORA

La poesia di Luis de Góngora y Argote (Cordova, 1561-1627) riflette tutta la ricch e la varietà della lirica spagnola barocca: nella sua produzione, infatti, egli raccoglie i ormai consacrati dalla tradizione, ora elevandoli con un linguaggio impreziosi complicato dall'abbondante uso di metafore e cultismi, ora degradandoli attravers trattazione burlesca; e, dal punto di vista metrico, ricorre sia agli schemi dei versi popo componendo *romances* e *letrillas*, sia a quelli a base di endecasillabi, nei sonetti e nei grandi poemi la *Fábula de Polifemo y Galatea* e *Las Soledades*.

Góngora è stato tradizionalmente considerato dagli storici letterari come il capose della corrente detta *culteranismo*, caratterizzata da un peculiare linguaggio poetico oscuro dalla grande abbondanza di figure retoriche, stravolto da vari ricorsi form accessibile soltanto a una minoranza di persone colte. Ingiustamente disprezzato critica del XVIII e XIX secolo, proprio a causa della difficoltà di parte delle sue ope stato pienamente rivalutato, in occasione del terzo centenario della sua morte, dai della *Generación del 27*.

*EDIZIONI:*

- *Poesías completas*, ed. di N. Alcalà-Zamora y Torres, Buenos Aires 1949, 2 vol
- *Romancero general (1590, 1604, 1605)*, ed. di A. Gonzalez Palencia, Madrid 19 voll.
- *Romances*, ed. di J.M. Cossio, Alianza Editorial, Madrid 1980 (1ª ed. 1927).
- *Romances*, ed. di A. Correño, Cátedra, Madrid 1982 (ed. che utilizzo per i *roman*
- *Sonetos*, ed. di B. Ciplijuskaité, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison (da cui attingo i sonetti).
- *Soledades*, ed. di Dámaso Alonso, Alianza Editorial, Madrid 1982 [1ª ed. in «Revis Occidente», Madrid 1927] (da cui cito la versione in prosa di Alonso).
- *Soledades*, ed. di J. Beverley, Cátedra, Madrid 1987 (da cui cito il testo).

*TRADUZIONI:*

- *Solitudini*, a cura di C. Greppi, con un'introd. di Lore Terracini, Guanda, Milano
- Luis De Góngora, *Le Solitudini ed altre poesie*, a cura di Norbert von Prellwitz, spagnolo a fronte, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1984.

### 6.1. Romances

I *romances* di Góngora cominciarono a divulgarsi a partire dal 1590, attraverso ra manoscritte e a stampa. In essi si alternano la modalità lirico-amorosa e quella burlesc corrode i *topoi* più ricorrenti. Nell'ultima epoca (decennio del 1620) rivelano una cre complicazione stilistica, dovuta soprattutto ai numerosi riferimenti mitologici.

Segura nauegauas;
que por la tierra propia
nunca el peligro es mucho
adonde el agua es poca.
Verdad es que en la patria
no es la virtud dichosa,
ni se estimó la perla
hasta dexar la concha.
Dirás que muchas barcas
con el fauor en popa,
saliendo desdichadas,
boluieron venturosas.
No mires los exemplos
de las que van y tornan,
que a muchas ha perdido
la dicha de las otras.
Para los altos mares
no lleuas cautelosa
ni velas de mentiras,
ni remos de lisonjas.
¿Quién te engañó, barquilla?
Buelue, buelue la proa,
que presumir de naue
fortunas ocasiona.
¿Qué jarcias te entretexen?
¿Qué ricas vanderolas
açote son del viento
y de las aguas sombra?
¿En qué gabia descubres
del árbol alta copa,
la tierra en perspectiua,
del mar incultas orlas?
¿En qué zelajes fundas
que es bien echar la sonda,
quando, perdido el rumbo,
erraste la derrota?
Si te sepulta arena,
¿qué sirue fama heroica?
que nunca desdichados
sus pensamientos logran.
¿Qué importa que te ciñan
ramas verdes o rojas,
que en seluas de corales
salado césped brota?
Laureles de la orilla
solamente coronan
nauíos de alto borde
que jarcias de oro adornan.
No quieras que yo sea
por tu soberuia pompa
Faetonte de barqueros,
que los laureles lloran.
Passaron ya los tiempos
quando, lamiendo rosas,
el zéfiro bullía
y suspiraua aromas.
Ya fieros vracanes
tan arrogantes soplan,
que, salpicando estrellas,
del sol la frente mojan.
Ya los valientes rayos
de la vulcana forja,
en vez de torres altas,
abrasan pobres chozas.
Contenta con tus redes,
a la playa arenosa
mojado me sacauas;
pero viuo, ¿qué importa?
Quando de roxo nácar
se afeitaua la aurora,

30 Riecheggia il proverbiale (da Jo 4, 43) "no propheta in patria".
*jarcias*: sartie.
*gabia*: castello (della nave).
*zelajes*: nuvole.
*ramas verdes o rojas*: allusione all'amore sperа e all'amore che arde.
*Faetonte*: dopo essere stato fulminato da Giove, fu pianto dalle sorelle, che furono trasformate in pioppi. Qui il poeta è Fetonte dei barcaioli (con barocco spostamento dal cielo alla terra), e i pioppi diventano simbolici allori.
86 *vulcana forja*: la fucina di Vulcano, dove si forgiavano i fulmini.
93 *roxo*: roseo.
94 *se afeitaua*: si ornava.



más pezes te llenauan
que ella lloraua aljófar.
Al bello sol que adoro,
enxuta ya la ropa,
nos daua vna cauaña
la cama de sus hojas.
Esposo me llamaua,
yo la llamaua esposa,
parándose de embidia
la celestial antorcha.
Sin pleito, sin disgusto,
la muerte nos diuorcia:
¡ay de la pobre barca
que en lágrimas se ahoga!
Quedad sobre el arena,
inútiles escotas:
que no ha menester velas
quien a su bien no torna.
Si con eternas plantas
las fixas luzes doras,
¡o dueño de mi barca!,
y en dulze paz reposas,
merezca que le pidas
al bien que eterno gozas
que adonde estás me lleue
más pura y más hermosa.
Mi honesto amor te obligue;
que no es digna vitoria
para quexas humanas
ser las deidades sordas.
Mas ¡ay, que no me escuchas!
pero la vida es corta:
viuiendo, todo falta;
muriendo, todo sobra.

## CUANDO ME PARO A CONTEMPLAR MI ESTADO

Celebre sonetto proemiale delle *Rimas sacras* (1614), presenta, in consonanza con il testo di apertura del *Canzoniere* petrarchesco (*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*), l'atteggiamento di contrizione sul proprio passato "errore", qui tutto volto al trascendente, visto il registro tematico scelto da Lope.

Molto attenta la costruzione del testo. Le due quartine sono simmetricamente divise fra un momento di riflessione ("cuando me paro ...", "cuando miro ...") e le conseguenze che se ne deducono ("me espanto ...", "conozco ..."). Le terzine sviluppano la metafora del labirinto, e presentano una chiara circolarità (verbi reggenti ai vv. 9 e 14). L'interlocutore, Cristo come persona, che compare pateticamente in tanta produzione religiosa di Lope, è evocato implicitamente solo nel possessivo del v. 12, mentre è assente l'interlocutore umano esterno dei canzonieri profani (il "voi" d'avvio del sonetto petrarchesco).

Per un'attenta lettura del componimento cfr. Y. Novo, *Las 'Rimas Sacras' de Lope de Vega*, Santiago de Compostela, Universidad, 1990, pp. 61-70.

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido

104 *celestial antorcha*: la luna.
110 *escotas*: scotte (corde delle vele).

METRO: sonetto.

1 L'incipit coincide con quello del sonetto I di Garcilaso. Il rapporto con quest'ultimo e con le altre fonti è stato studiato da E. Glaser, *Estudios hispano-portugueses*, Madrid, Castalia, 1957, pp. 59-95.

a conocer su error haya llegado.
5 Cuando miro los años que he pasado,
la divina razón puesta en olvido,
conozco que piedad del cielo ha sido
no haberme en tanto mal precipitado.
Entré por laberinto tan extraño,
10 fiando al débil hilo de la vida
el tarde conocido desengaño;
mas de tu luz mi escuridad vencida,
el monstro muerto de mi ciego engaño,
vuelve a la patria la razón perdida.

## IR Y QUEDARSE, Y CON QUEDAR PARTIRSE

ı condizione psicologica contradittoria dell'innamorato, già analizzata in celebri te-
i *cancioneriles* sugli effetti d'amore, ed espressa in moduli retorici antitetici ("ir"-
quedarse", "sin alma"-"con alma", "temporal"-"eterno", "creer sospechas"-"negar
erdades") è qui ripreso da Lope in una preziosa struttura di tipo correlativo. M.G.
rofeti (*Quevedo* cit., pp. 145-156) sottolinea come nel testo, e in un gruppo di altri
ra cui la "traduzione" che ne diede il Marino) si presenti "un sotto artificio retorico:
empre in dipendenza dal tema della malattia d'amore, la *coincidentia oppositorum*
esprime in una serie di infiniti, che è invenzione opportunissima a dare il senso di
ggettivazione dello 'stato' e delle sue sensazioni" (p. 145). Le quartine evidenziano
condizioni dell'innamorato: lontananza dall'amata, incendio spirituale e condizio-
e infernale; e le tre realtà psicologiche sono riprese nello stesso ordine ai vv. 13-14.
ı tradizione tematica di riferimento del testo (la *partida*, per usare il termine impie-
ato dalle rubriche dei *cancioneros*, ossia la separazione degli amanti) e la sua fortu-
a (che include anche la *vuelta a lo divino* e la parodia) sono studiate da Glaser,
*studios hispano-portugueses* cit., pp. 97-130. Si può vedere un'elaborazione teatrale
el tema nel *Caballero de Olmedo* (cfr. p. 410).

Ir y quedarse, y con quedar partirse,
partir sin alma, y ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;

[10] *hilo*: prosegue la metafora del labirinto
v. 3 e 9).
[12] Costruzione participiale assoluta latineg-
iante, come al v. 6.
[13] *monstro*: il minotauro del Labirinto cre-
se, ossia l'ingannevole fiducia nelle cose
mane.
[14] *vuelve*: fa tornare, causativo; *la patria*: il
ielo, vera patria dell'anima.

METRO: sonetto.
[2] *con alma ajena*: l'alienazione è, già nei canzonieri quattrocenteschi, uno degli effetti tipici dell'innamoramento.
[3-4] Si allude alla tentazione di cambiare amore.



5 arder come la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo, y ser demonio en pena,
y de serlo jamás arrepentirse;
hablar entre las mudas soledades,
10 pedir prestada, sobre fe, paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;
creer sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno.

## SUELTA MI MANSO, MAYORAL EXTRAÑO

Lo scrittore compose tre sonetti (*Vireno, aquel mi manso regalado, Querido manso mío que venistes* e infine *Suelta mi manso, mayoral extraño*) sugli amori fra la più im-
portante fiamma della sua giovinezza, Elena Osorio, e Don Francisco Perrenot de
Granvela, che gli sottrasse la donna. Come ha splendidamente dimostrato F. Lázaro
Carreter (*Stile barocco* cit., pp. 171-192), i tre testi presentano una gradazione decre-
scente dei sentimenti di sdegno e gelosia del poeta, che passa dall'invettiva appassio-
nata alla contemplazione distaccata della vicenda. Molho ("Bulletin Hispanique"
XCII, 1991, pp. 135-155) ha cercato di mettere in discussione questa interpretazione
in nome dell'interscambiabilità fra i sonetti e della loro letterarietà convenzionale (da
far prevalere sul vissuto); tuttavia le sue argomentazioni non persuadono.

Il sonetto qui presentato, proprio per il suo tono, dovette essere scritto a una certa
distanza dai fatti, forse dopo il ritorno a Madrid (1596), e costituisce così un esempio
istruttivo delle capacità lopiane di trascendere in letteratura la propria autobiografia
"Tutto il sonetto è una nuova favola, forgiata artisticamente sul sacrificio e la subli-
mazione di un fatto drammatico della vita di Lope. Un perfetto esempio, in sostanza
della capacità quasi mostruosa del Fénix di trasformare il suo sangue in gemme d
perenne bellezza" (Lázaro, p. 182). Le varianti fra le due distinte redazioni del test
non sono tali da sorreggere l'ipotesi che, in una primitiva versione, esso fosse più vi
cino cronologicamente all'esperienza (come sostiene F. Pedraza Ruiz, nella sua ed. d
Lope de Vega, *Rimas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, I, 1993, p. 594).

Nella struttura allegorica pastorale, condivisa dagli altri due testi (che hanno i
comune con questo varie immagini e motivi), l'agnello indica la donna, e il *mayora*
don Francisco.

Suelta mi manso, mayoral extraño,
pues otro tienes de tu igual decoro;

[6] Immagine di *desengaño*.
[7] *caer de un cielo*: come gli angeli ribelli, scagliati agli Inferi.
[10] *sobre fe*: a credito; ma *fe* è anche la fedeltà dell'innamorato.

METRO: sonetto.
[1] *manso*: pecora che guida il gregg
*mayoral extraño*: capo pastore estraneo.

deja la prenda que en el alma adoro,
perdida por mi bien y por mi daño.
5 Ponle una esquila de labrado estaño,
y no le engañen tus collares de oro;
toma en albricias este blanco toro,
que a las primeras hierbas cumple un año.
Si pides señas, tiene el vellocino
10 pardo encrespado, y los ojuelos tiene
como durmiendo en regalado sueño.
Si piensas que no soy su dueño, Alcino,
suelta, y verásle si a mi choza viene:
que aun tienen sal las manos de su dueño.

## ¿QUÉ TENGO YO, QUE MI AMISTAD PROCURAS?

) religioso, che evidenzia da un lato la grandezza dell'amore di Cristo descritto amente mentre, piagato, attende alla porta del peccatore che si ostina a non li; dall'altro la debolezza agostiniana (*Confessioni* VIII, 12, 8 "Quamdiu, quamas et cras'? Quare non modo? Quare non hac hora finis turpitudinis meae?") di ıltimo, che sempre rimanda il momento della conversione.
Cuevas (in V. García de la Concha ed., *Fray Luis de León*, Salamanca, Univer-1981, pp. 147-169) mostra le basi bibliche e le ramificazioni posteriori della si-ıe qui rappresentata, talmente intricate da rendere impossibile, per il testo, duazione di una fonte precisa. Così "Lope mette in atto un teatrino dell'anima, ın Cristo – innamorato respinto – che continua i suoi affettuosi appelli davanti atore pervicace, sollecitato al pentimento dall'angelo custode. Come si vede la ttiva si capovolge: non più il poeta che davanti alla porta chiusa supplica insensibile [...], ma l'anima, murata dentro la propria aridità che si interroga ché dell'amore di Cristo" (M.G. Profeti, *Versi d'amore e concetti sparsi*, Firenıea, 1996, p. 12).

¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que a mi puerta cubierto de rocío
pasas las noches del invierno escuras?
5 ¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras,
pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío
si de mi ingratitud el hielo frío

---

*ıuila*: campanella.
*albricias*: in dono.
*ias*: segni di identificazione.
*rdo*: scuro.
*ino*: nome pastorale.

[14] *sal*: gli ovini ne sono ghiotti.

---

METRO: sonetto.
[2] *se te sigue*: ti viene (dall'amarmi).



secó las llagas de tus plantas duras!
¡Cuántas veces el Ángel me decía:
10 "Alma, asómate agora a la ventana,
verás con cuánto amor llamar porfía!".
¡Y cuántas, hermosura soberana,
"Mañana le abriremos", respondía,
para lo mismo responder mañana!

## DESPERTAD, OJUELOS VERDES

Uno sguardo, anche fugace, sul Lope poeta non può trascurare lo straordinario fruitore della *lírica tradicional*, splendidamente utilizzata nel teatro, con una scelta estetica che diventerà canonica anche per i drammaturghi posteriori.

Qui il motivo tradizionale degli occhi verdi (il distico iniziale è documentato dal XV sec.: cfr. M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 514-515), abbinato all'invito notturno all'amore, è glossato da Lope con barocca sensibilità nelle metafore della prima strofa, e nell'invito a godere la fugace bellezza della giovinezza della seconda. Il testo è tratto dall'*auto sacramental La adúltera perdonada*, dove è applicato *a lo divino* alle seduzioni che il mondo esercita sull'anima.

*Despertad, ojuelos verdes,*
*que a la mañanita lo dormiredes.*
Si el mundo no os da cuidados,
y en él no estáis divertidos,
5 despertad, soles dormidos,
no parezcáis eclipsados.
A vuestros enamorados
haced, señora, mercedes;
*que a la mañanita lo dormiredes.*
Gustad del mundo esta vez,
10 almas, que es grande inocencia
hacer tanta penitencia
en una tierna niñez.
Remitidla a la vejez,
gozad vuestros años verdes;
15 *que a la mañanita lo dormiredes.*

## A LA VIÑA, VIÑADORES

Canto di vendemmia, presente in *El heredero de los cielos*. Lope raccoglie nel suo teatro molti canti di lavoro, assai di frequente caratterizzati, come questo, dalla commistione col tema amoroso. Di esecuzione corale, e accompagnati dalla danza e dalla

---

[8] *plantas*: piedi. I piedi sono piagati dai chiodi della croce. L'immagine del freddo che secca le ferite è classica, frequente soprattutto nelle descrizioni del campo di battaglia.
[11] *porfía*: insiste.

---

METRO: *villancico* assonanzato (8+11) aB, sviluppato in strofe di ottonari di schema cddccaB.
[4] *divertidos*: distolti.
[6] *eclipsados*: metafora prodotta dalla precedente (occhi = soli).

sica, avevano evidentemente grande valenza scenica. Si noti, come in tutto il Lope lorico, la costruzione fortemente parallelistica del testo.

A la viña, viñadores,
*que sus frutos de amores son;*
a la viña tan garrida,
que sus frutos de amores son;
ahora que está florida,
que sus frutos de amores son,
a las hermosas convida
con los pámpanos y flores:
*a la viña, viñadores, etc.*
A la viña, viñadores,
que sus frutos amores son;
a la viña tan galana,
que sus frutos amores son;
de color de oro y grana,
que sus frutos amores son;
cubre de vello y flor cana
los racimos de dos en dos:
*a la viña viñadores, etc.*
A la viña y a las flores,
que sus frutos amores son,
y racimos de dolores,
con que alegran el corazón:
*a la viña, viñadores, etc.*

## EN LAS MAÑANICAS DEL MES DE MAYO

ızone di maggio, da *El robo de Dina*, commedia di argomento biblico, senza echi ·tti di testi popolari. Le due parti, distinte metricamente, sviluppano i due temi ·tici delle canzoni di maggio: la fioritura della natura (I) e le gioie dell'amore (II). ıe momenti della canzone sono, nell'azione drammatica, separati ma nella stessa na.

I
En las mañanicas
del mes de mayo
cantan los ruiseñores,
retumba el campo.
En las mañanicas
como son frescas,
cubren ruiseñores
las alamedas.
Ríense las fuentes
tirando perlas
a las florecillas
que están más cerca.
Vístense las plantas
de varias sedas
que sacar colores
poco les cuesta.
Los campos alegran

TRO: *estribillo* distico (8+9) sviluppato in fe irregolari.
3 *garrida*: bella, era ormai di sapore arcaiz-te.

TRO: I *seguidilla* (assonanza *a-o* nella prima e ultima quartina, *e-a* in quelle centrali); II *romancillo* esasillabico *e-o*. Ripresi, nella chiusa dei due momenti, i due vv. finali della prima strofa.
4 *retumba*: risuona.
10 *perlas*: metaforicamente, le gocce d'acqua.



tapetes varios,
cantan los ruiseñores
retumba el campo.
II
Sale el mayo hermoso
con los frescos vientos
que le ha dado marzo
de céfiros bellos.
Las lluvias de abril
flores le trujeron:
púsose guirnaldas
en rojos cabellos.
Los que eran amantes
amaron de nuevo
y los que no amaban
a buscarlo fueron.
Y luego que vieron
mañanas de mayo,
cantan los ruiseñores,
retumba el campo.

## TRÉBOLE

La mattina del giorno di San Giovanni (24 giugno) le ragazze cercavano erbe particolari, soprattutto trifogli, simbolo dell'amore. "Tréboles" erano chiamati i canti popolari che accompagnavano il rito, ed erano diffusi in tutta la Spagna (una campionatura in E. Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966, pp. 19-22; importante anche lo studio del grande antropologo J. Caro Baroja, *La estación del amor: fiestas de mayo y San Juan*, Madrid, Taurus, 1979). Poesia e teatro aurei li registrano spesso, come documenta M. Frenk (*Corpus de la antigua lírica popular hispánica* cit., pp. 596-599). Questo è in *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*; a partire dallo stesso distico iniziale elaborano canti molto simili lo stesso Lope, Tirso de Molina e altri.

*Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!*
*Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!*
Trébole de la casada
que a su esposo quiere bien;
de la doncella también
entre paredes guardada,
que fácilmente engañada
sigue su primer amor,
*Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!*
*Trébole, ¡ay, Jesús, qué olor!*
Trébole de la soltera
que tantos amores muda;
trébole de la viuda
que otra vez casarse espera,
tocas blancas por defuera
y faldellín de color.
*Trébole, ¡ay, Jesús, cómo huele!*
*Trébole, ¡ay, Jesús, qué olor!*

18 *tapetes*: i prati fioriti.

METRO: distico *ab* sviluppato in strofe di otto versi di schema cddccbab (come in *A la viña viñadores*).
1 *trébole*: si noti la forma arcaica, con mantenimento di *-e*.
5 *doncella*: la vergine.
15 *tocas blancas*: i veli bianchi erano indossati dalle vedove. Per il significato della contrapposizione cromatica ("color" è per antonomasia il rosso) cfr. il *Polifemo* di Góngora (p 322).

12.

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto,
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante 5
y estoy a la mitad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho, 10
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce y ya está hecho.

La niña de plata in Obras de Lope de Vega, Ac, IX, Madrid 1899, pp. 354 b



12.

Un sonetto mi fa fare Violante:
mai mi son visto, giuro, tanto inetto!
Se quattordici versi ha un sonetto
scherza scherza, ma tre son già qui avanti.

Con la rima pensai di non riuscire 5
e sono a mezzo dell'altra quartina:
se appena arrivo alla prima terzina
non mi fan più paura le quartine.

Sembra che la terzina ora comincio,
e sembra che l'ho cominciata bene, 10
poichè con questo verso la finisco.

Già sono alla seconda, e già sospetto
che sto portando a termine l'impresa:
son quattordici? Bene, è già perfetto!

trad. Maria Grazia Profeti, in Lope de Vega, ... questo è amore, lo so chi l'ha provato, Firenze, Alinea, 2010.

Persino sul mio tenero volto quel tributo che danno i miei occhi, un'invisibile mano di ombra o di aria me lo lascia asciutto,
perché quell'Angelo fieramente umano non creda al mio dolore e così è il mio frutto piangere senza premio e sospirare invano.

### .2.4. [1582]

Questo sonetto rappresenta uno dei contributi di Góngora al tema del *carpe diem*. Se si onfronta con il sonetto XXIII di Garcilaso[2], si può osservare che vengono riattivati i motivi ›pici fondamentali (per esempio la descrizione della bellezza attuale della donna attraver- › i semi di colore e le metafore floreali, o l'imperativo che esorta a cogliere in tempo i antaggi della gioventù). Essi, tuttavia, vengono assorbiti da una diversa prospettiva oncettuale: il fluire del tempo nei versi di Garcilaso corrisponde a un graduale appassimento, he deriva da un'inesorabile legge cosmica e che accomuna gli esseri umani e la natura; ı Góngora assume una maggiore intensità drammatica, evidenziata, fra l'altro, dall'anta- onismo tra la donna e gli elementi naturali (*competir*, *menosprecio*, ecc.) e dal termine *ada* che conclude la composizione.

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 vïola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Mentre per competere con i tuoi capelli l'oro lucente al sole splende invano, mentre con disprezzo in mezzo al piano guarda la tua bianca fronte il bel giglio,
mentre, per raccoglierle, inseguono più occhi le tue labbra che il garofano precoce, e mentre trionfa con sdegno gagliardo sul lucente cristallo il tuo collo gentile,

[2] Cf. qui sopra, p. 312. Si veda anche il sonetto di Herrera a p. 350.



godi collo, chioma, labbro e fronte, prima che ciò che fu nella tua età dorata oro, giglio, garofano, cristallo lucente,
non solo in argento o viola spezzata si trasformi, ma tu e quello contemporaneamente in terra, in fumo, in polvere, in ombra, in nulla.

### 6.2.5. [1583?]

Ancora un contributo di Góngora al tema del *carpe diem*: qui egli si confronta direttamente con il sonetto di Garcilaso, da cui accoglie la sostanza del contenuto, innovando però la forma, soprattutto attraverso l'intensificazione del piano metaforico, l'incremento dei riferimenti mitologici e l'iperbolizzazione della corrispondenza *donna-cosmo*. Da notare che permane la percezione drammatica della fuga del tempo: il passaggio dalla gioventù alla vecchiaia non corrisponde al ciclo delle stagioni, come in Garcilaso, ma coincide solo con lo spazio di un giorno (vs. 10).

Ilustre y hermosísima María[3],
mientras se dejan ver a cualquier hora,
en tus mejillas la rosada Aurora,
Febo en tus ojos, y en tu frente el día,
y mientras con gentil descortesía
mueve el viento la hebra[4] voladora,
que la Arabia en sus venas atesora,
y el rico Tajo en sus arenas cría;
antes que de la edad Febo eclipsado,
y el claro día vuelto en noche oscura
huya la Aurora del mortal nublado,
antes que lo que hoy es rubio tesoro
venza a la blanca nieve en su blancura,
goza, goza, el color, la luz, el oro.

Illustre e bellissima Maria, mentre si lasciano vedere in ogni ora, sulle tue guance la rosata Aurora, Febo nei tuoi occhi e sulla tua fronte il giorno,
e mentre con gentile scortesia muove il vento la fibra svolazzante, di cui l'Arabia fa tesoro nelle sue vene e che il ricco Tajo fa crescere nelle sue sabbie;
prima che Febo sia eclissato dall'età e che, il chiaro giorno trasformato in notte oscura, fugga l'Aurora dalla mortale nube,
prima che ciò che oggi è biondo tesoro vinca la bianca neve per il suo candore, godi, godi il colore, la luce, l'oro.

[3] Góngora attinge questo endecasillabo dall'Egloga III di Garcilaso, vs. 2.

# IX.
# GÓNGORA E QUEVEDO

## LUIS DE GÓNGORA
*(1561-1627)*

UTILIZZATE:
*es*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1995[4]; *Letrillas*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, *netos completos*, ed. B. Cipljauskaitè, Madrid, Castalia, 1969; *Polifemo*, ed. D. Alonso, in so, *Obras completas*, Madrid, Gredos, VII, 1984; *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, 1994.

ONI ITALIANE:
*li Polifemo e Galatea*, trad. E. Cancelliere, Torino, Einaudi, 1991; per gli altri testi *Le Soli-altre poesie*, trad. N. von Prellwitz, Milano, Rizzoli, 1996[2].

### LAS FLORES DEL ROMERO

celebre testo ben introduce a un Góngora diverso da quello di *Polifemo* e *les*, ossia il poeta di *letrillas* e *romances*. Sempre di Góngora comunque si trat-ıe dimostrarono negli anni '20 gli studi di D. Alonso, che mise in luce l'in-zza della partizione fra un Góngora 'facile', giovanile, e l'oscuro poeta matu-lenziando la preziosità e il retoricismo anche di questa produzione.
si noti che il distico che funge da ritornello separa due momenti, quello de-ɔ-psicologico, e quello parenetico (si esorta la fanciulla, afflitta dai sospetti e, a non rattristarsi), quest'ultimo con un andamento fortemente metaforico: la a, un sole per la sua bellezza, è allo sbocciare della giovinezza, come l'aurora, crescendo. E anche se il suo primo amore sembra eclissarsi, non pianga: le si addicono alla rugiada non al sole; proprio come il sole, Isabel deve dissipa-petti della gelosia. Anche la prima parte, con le studiate ripetizioni di "pues", ɔre, l'*enjambement* ai vv. 6-7, è comunque più ricercata di quanto non paia.
ıuartina iniziale preesisteva al testo (era cioè di carattere tradizionale)? Il fatto e le citazioni che conosciamo (Lope de Vega – con *vuelta a lo divino* –, Gusta-eas, Calderón de la Barca) siano posteriori al *romance* de Góngora (1608) non te di nutrire certezze al riguardo, e con giusta prudenza M. Frenk, nel suo . riporta il testo nella sezione "seguidillas y coplas tardías".



Las flores del romero,
niña Isabel,
*hoy son flores azules,*
*mañana serán miel.*
Celosa estás, la niña,
celosa estás de aquel
dichoso, pues le buscas,
ciego, pues no te ve,
ingrato, pues te enoja,
y confiado, pues
no se disculpa hoy
de lo que hizo ayer.
Enjuguen esperanzas
lo que lloras por él,
que celos entre aquellos
que se han querido bien,
*hoy son flores azules,*
*mañana serán miel.*
Aurora de ti misma,
que cuando a amanecer
a tu placer empiezas,
te eclipsan tu placer,
serénense tus ojos,
y más perlas no des,
porque al Sol le está mal
lo que a la Aurora bien.
Desata como nieblas
todo lo que no ves,
que sospechas de amantes
y querellas después,
*hoy son flores azules,*
*mañana serán miel.*

### NO SON TODOS RUISEÑORES

Non solo gli usignoli cantano festosi alla donna amata, ma anche tutti gli altri abitatori della selva. Il motivo, piuttosto scontato, è reso prezioso da Góngora mediante una successione di metafore per indicare gli uccelli (sirene pennute, violini volanti, lire inquiete) e i rumori del bosco ("campanitas de plata" è verosimilmente il rumore argentino delle acque del ruscello; "trompeticas de oro" sono le api con il loro ronzio). Certamente l'associazione fra uccello e strumento musicale è antica (cfr. E.R. Curtius, *Letteratura europea* cit., pp. 312-313, che la classifica come "manierismo del XII secolo" documentandola in Alano da Lilla e altri), al pari di altre metafore ampiamente in uso nel Barocco ispanico, di cui il critico tedesco vede i forti legami con il Medioevo. Ma si pensa, per prossimità cronologica, alla sfida fra l'usignolo e il musico nel canto VII dell'*Adone* del Marino (1623): anche il testo di Góngora presenta la tipica comparazione barocca fra natura e arte, e in questo caso anche la contemplazione della natura come tecnico prodigio.

J. Gornall ("Journal of Hispanic Philology", X, 1984-1985, pp. 21-29) sottolinea come lo schema dell'alba non compaia qui con gli elementi trasgressivi propri del genere (la separazione forzosa di amanti clandestini).

È possibile che l'apertura del testo riecheggi una strofetta popolare registrata dal *Vocabulario de refranes* di Correas (1627): "No son todas palomas las que están en el montón: d'ellas palominos [*variante* cagaxones] son". Se così fosse, avremmo uno

METRO: *romancillo* di settenari -e.
3 *azules*: l'azzurro è colore simbolico della gelosia.
10 *confiado*: fiducioso in se stesso.
24 *perlas*: le lacrime e, nel contesto, anche le gocce della rugiada all'aurora. Come ha studiato splendidamente V. Bodini (*Studi sul barocco di Góngora*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, pp. 39-61) le lacrime, nella poesia di Góngora non sono mai viste nelle loro implicazioni affettive, ma come fenomeno naturale, di norma produttore di bellezza.

:herzo tipicamente gongorino, la costruzione cioè di un testo lirico a partire da una reve freddura popolaresca.

*No son todos ruiseñores*
*los que cantan entre las flores,*
*sino campanitas de plata,*
*que tocan al alba;*
5 *sino trompeticas de oro,*
*que hacen la salva*
*a los soles que adoro.*
No todas las voces ledas
son de Sirenas con plumas,
10 cuyas húmidas espumas
son las verdes alamedas;
si suspendido te quedas
a los süaves clamores
*no son todos ruiseñores* etc.
15 Lo artificioso que admira,
y lo dulce que consuela,
no es de aquel violín que vuela
ni de esotra inquieta lira;
otro instrumento es quien tira
20 de los sentidos mejores:
*no son todos ruiseñores*, etc.

## × MIENTRAS POR COMPETIR CON TU CABELLO

apolavoro del sentimento barocco del tempo, e della percezione della fuggevolezza ella realtà umana che sorprende per la datazione alta (1582); fra le numerose letture i cui è stato oggetto resta ancora assai utile quella di A. Carballo Picazo ("Revista de lología española", XLVII, 1964, pp. 379-398; cfr. anche le note, con ampie informaoni bibliografiche, di L. Terracini, *I codici del silenzio*, Alessandria, Edizioni dell'Or-, 1988, pp. 104-121). L'invito rivolto alla donna a cogliere l'amore prima che la sua ellezza sfiorisca è formulato secondo le movenze del sonetto XXIII di Garcilaso, ma sai diversa è la sensibilità con cui l'evento è considerato. La morte è solo indirettaente allusa da Garcilaso, mentre è impietosamente sottolineata dal drammatico *imax* ascendente del v. finale (che godrà di una fortuna enorme in tutta la letteratu- occidentale) e dalla martellante insistenza anaforica sulla provvisorietà della belzza ("mientras" vv. 1, 3, 5, 7). Nel punto chiave del sonetto, all'apertura della prima rzina, si eleva l'invito al godimento ("goza"); ma la ripresa correlativa (ossia per uralità collegate verticalmente) della bellezza della donna, secondo il canone della *escriptio puellae*, nel suo esubero prepara l'annuncio dell'argento e della viola, fuebri simboli di morte. Si noti che l'oro, il giglio, il garofano, il cristallo passano, dalessere elementi di confronto a loro modo concreti, a puri figuranti, per essere infine avolti, come i loro figurati, dal nulla.

Un italiano farà bene a leggere, del testo, la versione che ne diede Giuseppe ngaretti, nel 1936, ai tempi della riflessione 'barocca' del *Sentimento del tempo*, moficandola poi in diversi momenti. Splendida lezione, l'esercizio traduttorio, sulla

---

ETRO: *letrilla* anisosillabica iniziale, con asnanze e rime, di schema aabbcbc; glossa in ofe di ottonari di schema abbaac (dove *c* incide con *a* della strofa iniziale).

6 *hacen la salva*: suonano a salve (in segno grande festa).

7 *soles*: gli occhi dell'amata.

10 *espumas*: se gli uccelli sono sirene (per la dolcezza del loro canto), il mezzo in cui si muovono (le macchie di vegetazione) può essere definito "espumas". È tipicamente gongorina la tendenza a potenziare per estensione la singola metafora.



'modernità' di Góngora, che pochi seppero cogliere come questo grande contemporaneo.

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;
5 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,
10 antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no sólo en plata o vïola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

## NO DE FINO DIAMANTE, O RUBÍ ARDIENTE

Bell'esempio di sonetto funebre scritto in occasione della morte della regina Margherita d'Austria, moglie di Filippo III (1611). L'evento fu commemorato da numerosi poeti, e Góngora gli dedicò anche altri testi (cfr. L. de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. J.M. Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 231-232).

Il componimento è tanto oscuro da richiedere una parafrasi: "Mai crespo volume di belle piume (= pennacchio) vide nascere eleganza da un bel diamante o da un rubino ardente, (che stringono le penne) mandando l'uno bagliori, l'altro (essendo rosso) scintille, più vistosamente di quanto (vistosamente) tu, malinconica benché lucente guglia, scura nel tuo volo, e a ragione afflitta per la perla cattolica (la regina, in

---

METRO: sonetto.

2 *bruñido*: brunito, ossia levigato, e quindi splendente.

3 *en medio el llano*: in mezzo alla pianura.

6 *temprano*: agg., fresco, primaticcio.

8 *del*: retto da "triunfa" (*triunfar de* = trionfare su).

9 I quattro elementi considerati – capelli (a), fronte (b), labbro (c), collo (d) – sono qui ripresi nell'ordine d a c b; si ritorna alla sequenza iniziale al v. 11.

12 *vïola troncada*: si ricordi non solo la 'pallida viola' (p. 211), ma anche l'avvenuta violenza, laddove Garcilaso indicava per le rose il più naturale appassimento.

14 Traducono questo v., fra gli altri, l'italiano Ciro Di Pers (terzina finale del sonetto *Io serbo, Lidia, ancor l'antico stile*: "Oggi sei vecchia e fosti ier fanciulla, / diman Lachesi ria t'avrà disciolta / in terra in polve in fumo in ombra in nulla"), e il portoghese Botelho de Carvalho nella *Filis*: "Deténte a contemplar, ¡O Ninfa bella! / ¡o milagro de amor! contempla, advierte / que la mayor beldad, aquella, aquella, / en humo, en polvo, en sombra se convierte". E lo stesso sarà sempre presente alla memoria dei poeti spagnoli. Per la fortuna e le ricreazioni settecentesche cfr. M. Di Pinto, in I. Pepe Sarno ed., *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, I, pp. 207-218.

Dal punto di vista tematico-contenutistico, nel *corpus* poetico gongorino si possono istinguere Gvari tipi di *romances*: moreschi, pastorali, mitologici, venatori, picareschi, :c.

*1.1.*

In questo *romance*, composto probabilmente intorno al 1580, si riprende il motivo ›polare della giovane sposa, che comunica le sue pene d'amore alla madre-confidente.

1. La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola
y ayer por casar,
viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dice,
que escucha su mal:

*Dejadme llorar*
*orillas del mar*

2. Pues me distes, madre,
en tan tierna edad
tan corto el placer,
tan largo el pesar,
y me cautivastes
de quien hoy se va
y lleva las llaves
de mi libertad,

*Dejadme llorar*
*orillas del mar.*

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



*Dejadme llorar*
*orillas del mar.*

4. No me pongáis freno
ni queráis culpar,
que lo uno es justo,
lo otro por demás.
Si me queréis bien,
no me hagáis mal;
harto peor fuera
morir y callar,

*Dejadme llorar*
*orillas del mar.*

5. Dulce madre mía,
¿quién no llorará,
aunque tenga el pecho
como un pedernal,
y no dará voces
viendo marchitar
los más verdes años
de mi mocedad?

*Dejadme llorar*
*orillas del mar.*

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

*Dejadme llorar*
*orillas del mar.*

1. La più bella bimba del nostro paese, oggi vedova e sola e ieri da sposare, vedendo che i suoi occhi vanno in guerra, dice a sua madre, che ascolta il suo male: *Lasciatemi piangere sulle rive del mare.*

2. Poiché mi deste, o madre, in così tenera età, così corto il piacere e così lungo il dolore,

e mi imprigionaste a chi oggi se ne va e si porta via le chiavi della mia libertà, *lasciatemi piangere sulle rive del mare.*

3. Col pianto, da oggi in poi, i miei occhi cambino la piacevole attività del dolce guardare, poiché non possono fare di meglio, andandosene alla guerra chi era la mia pace, *lasciatemi piangere sulle rive del mare.*

4. Non mettetemi un freno, né mi vogliate incolpare, che questo è giusto, quello inutile. Se mi volete bene, non fatemi del male; assai peggio sarebbe morire e tacere, *lasciatemi piangere sulle rive del mare.*

5. Dolce madre mia, chi non piangerà, per quanto abbia il petto come una pietra, e non griderà, vedendo appassire i più verdi anni della mia gioventù? *Lasciatemi piangere sulle rive del mare.*

6. Se ne vadano le notti, poiché se ne sono andati gli occhi che facevano vegliare i miei; se ne vadano e non vedano tanta solitudine, da quando nel mio letto avanza una metà, *lasciatemi piangere sulle rive del mare.*

*6.1.2.*

In questo romance del 1582, Góngora assume una posizione dissacrante nei confronti delle convenzioni del ciclo carolingio, attaccando con profondo sarcasmo i codici della fedeltà amorosa e della castità. Donna Alda assume qui il ruolo di consigliera e, con un radicale capovolgimentò dei valori tradizionali, esorta l'amica Belerma ad abbandonare il lutto e a godere i piaceri del corpo, scegliendosi come amanti i canonici della chiesa di San Dionigi, ben più appetitosi degli eroici cavalieri della Tavola Rotonda.

1. Diez años vivió Belerma
con el corazón difunto
que le dejó en testamento
aquel francés boquirrubio[1].

2. Contenta vivió con él,
aunque a mí me dijo alguno
que viviera más contenta
con trescientas mil de juro.

3. A verla vino doña Alda,
viuda del conde Rodulfo[2],

[1] Secondo la leggenda, Durandarte, moribondo, aveva chiesto al cugino Montesinos di portare il suo cuore a Belerma, quando egli fosse spirato.

[2] Donna Alda era la moglie di Rolando, qui confuso con l'apocrifo «conde Rodulfo», dovuto a un miscuglio fra il ciclo di *romances* carolingi e ariosteschi.



conde que fue en Normandía
lo que a Jesu Cristo plugo;

4. y hallándola muy triste
sobre un estrado de luto,
con los ojos que ya eran
orinales de Neptuno,

5. riéndose muy despacio
de su llorar importuno,
sobre el muerto corazón
envuelto en un paño sucio,

6. le dice: «Amiga Belerma,
cese tan necio diluvio,
que anegará vuestros años
y ahogará vuestros gustos.

7. Estése allá Durandarte
donde la suerte le cupo;
buen pozo haya su alma,
y pozo que esté sin cubo[3].

8. Si él os quiso mucho en vida,
también le quisistes mucho,
y si tiene abierto el pecho,
queréllese de su escudo.

9. ¿Qué culpa tuvistes vos
de su entierro, siendo justo
que el que como bruto muere,
que le entierren como a bruto?

10. Muriera él acá en París
a do tiene su sepulcro,
que allí le hicieran lugar
los antepasados suyos.

11. Volved luego a Montesinos
ese corazón que os trujo,
y enviadle a preguntar
si por gavilán os tuvo.

[3] Gioco di parole intraducibile in italiano: con il *seseo* andaluso, *pozo* risulta omofono di *poso*, che nella parl rustica è sinonimo di «riposo».

21. Fate quello che alla sua fine fa l'uccello senza pari, che dalle sue ceneri ci parla di passato e di futuro.

22. Piangete la sua morte, ma con lacrimucce di convenzione; dal male passato, nasca il futuro più sicuro.

23. Sfoggiamo contemporaneamente due velette orlate, sopracciglie ad arco, mani bianche e due cagnetti pelosi.

24. Edere verdi siamo entrambe, lasciate senza muri della Morte e dell'Amore importune vicende e disgrazie.

25. Cerchiamo dove arrampicarci, che, per quello che di entrambe presumo, non ci mancheranno in Francia una spessa parete, un tronco duro.

26. La chiesa di San Dionigi ha molti canonici, snelli, con il naso aquilino, le mascelle piene e le spalle possenti.

27. Scegliamo come pere due [...?] accigliati, di questi che vanno su mule e hanno qualcosa di muli;

28. di questi Alessandri Magni che non si sentono affatto spiaciuti, per far cadere le nostre difese, se noi facciamo cadere i loro scudi.

29. Rinuncio a tutti i Dodici Pari e ai loro dispari, che calzano brache di ferro e pantofole di acciaio.

30. A che ci servono, amica, pettorali forti ed elmi lucidi? Vogliamo uomini armati, armati, però nudi.

31. Dalla vostra Tavola Rotonda, franchi paladini, fuggo, dove vi sedete a digiuno e vi alzate ancor più a digiuno.

32. Voglio quella con quattro angoli, che la sorte mi ha messo in casa di un quattro punte, con il becco in tutte e quattro;

33. dove in Quaresima servono saporitissimi pesci e testicoli a Carnevale, con il loro brodino e il sugo».

34. Altro stava per dire donna Alda, ma ci fece un nodo, perché entrò un paggetto di don Montesinos, con gli occhi azzurri.

*6.1.3.*

In questo *romance* del 1582, Góngora elabora il motivo del *carpe diem* filtrando la visione tragica della corruzione della vecchiaia attraverso un registro burlesco ed anche grottesco.

*¡Que se nos va la Pascua, mozas,*
*que se nos va la Pascua!*

1. Mozuelas las de mi barrio,



loquillas y confiadas,
mirad no os engañe el tiempo,
la edad y la confianza.
No os dejéis lisonjear
de la juventud lozana,
porque de caducas flores
teje el tiempo sus guirnaldas.

*¡Que se nos va la Pascua, mozas,*
*que se nos va la Pascua!*

2. Vuelan los ligeros años,
y con presurosas alas
nos roban, como harpías,
nuestras sabrosas viandas.
La flor de la maravilla[12]
esta verdad nos declara,
porque le hurta la tarde
lo que le dio la mañana.

*¡Que se nos va la Pascua, mozas,*
*que se nos va la Pascua!*

3. Mirad que cuando pensáis
que hacen la señal del alba
las campanas de la vida,
es la queda, y os desarman
de vuestro color y lustre,
de vuestro donaire y gracia,
y quedáis todas perdidas
por mayores de la marca[13].

*¡Que se nos va la Pascua, mozas,*
*que se nos va la Pascua!*

4. Yo sé de una buena vieja
que fue un tiempo rubia y zarca,
y que al presente le cuesta
harto caro el ver su cara,
porque su bruñida frente
y sus mejillas se hallan

[12] Erba che fa un fiore blu e rosso, a forma di campanula, di brevissima durata.

[13] L'espressione *mayor de la marca* indicava che qualcosa era eccessivo, andava oltre il ragionevole. Qui si riferisce ai limiti dell'età propria per l'amore.

más que roquete[14] de obispo
encogidas y arrugadas.

*¡Que se nos va la Pascua, mozas,*
*que se nos va la Pascua!*

5. Yo sé de otra buena vieja,
que un diente que le quedaba
se lo dejó este otro día
sepultado en unas natas,
y con lágrimas le dice:
«Diente mío de mi alma,
yo sé cuando fuistes perla,
aunque ahora no sois caña[15].»

*¡Que se nos va la Pascua, mozas,*
*que se nos va la Pascua!*

6. Por eso, mozuelas locas,
antes que la edad avara
el rubio cabello de oro
convierta en luciente plata,
quered cuando sois queridas,
amad cuando sois amadas,
mirad, bobas, que detrás
se pinta la ocasión calva.

*¡Que se nos va la Pascua, mozas,*
*que se nos va la Pascua!*

*Che se ne va la Pasqua, fanciulle, che se ne va la Pasqua!*

1. Ragazzine del mio quartiere, sciocchine e fiduciose, badate che non vi inganni il tempo, l'età e l'illusione. Non lasciatevi lusingare dalla gioventù leggiadra, perché con fiori caduchi il tempo intreccia le sue ghirlande.

*Che se ne va la Pasqua, fanciulle, che se ne va la Pasqua!*

2. Volano leggeri gli anni e con ali veloci ci rubano, come arpie, le nostre saporite carni. Il fiore della meraviglia ci rivela questa verità, perché la sera gli ruba quello che gli diede il mattino.

*Che se ne va la Pasqua, fanciulle, che se ne va la Pasqua!*

3. Badate che quando pensate che le campane della vita diano il segnale dell'alba, è quello

[14] Sopravveste liturgica di lino bianco, indossata dall'alto clero, che formava varie pieghe.
[15] In altre edizioni si legge *nada*, anzichè *caña*.



della sera, e vi privano del vostro colore e lustro, del vostro fascino e della grazia e restate tutte perdute, perché avete oltrepassato l'età conveniente.

*Che se ne va la Pasqua, fanciulle, che se ne va la Pasqua!*

4. Io so di una buona vecchia, che un tempo era bionda ed aveva gli occhi azzurri, ma ora le costa assai caro vedere la sua faccia, perché la sua fronte scura e le sue guance sono infossate e rugose più del rocchetto di un vescovo.

*Che se ne va la Pasqua, fanciulle, che se ne va la Pasqua!*

5. Io so di un'altra buona vecchia, che un dente che le rimaneva lasciò sepolto in una crema e piangendo gli dice: «Dente mio della mia anima, io so che foste una perla, anche se ora non siete neppure una canna.»

*Che se ne va la Pasqua, fanciulle, che se ne va la Pasqua!*

6. Per questo, ragazzine pazze, prima che l'età avara i biondi capelli d'oro trasformi in lucente argento, vogliate bene quando vi vogliono bene, amate quando siete amate, badate, sciocche, che dietro si dipinge l'occasione calva.

*Che se ne va la Pasqua, fanciulle, che se ne va la Pasqua!*

## *6.2. Sonetti*

Fra le opere di Góngora ci sono pervenuti 167 sonetti (oltre a una cinquantina di attribuzione incerta). Il primo, da un punto di vista cronologico, è del 1582, data che dà l'avvio a un'intensa coltivazione di questo genere metrico. Ci sono pervenuti numerosi manoscritti che raccolgono i sonetti gongorini; fra questi, occupa un posto di riguardo il codice trascritto da Antonio Chacón, il quale dichiara di aver eseguito la copia sotto il controllo dell'autore e di averla terminata un anno dopo la sua morte.

### *6.2.1. [1582]*

In questo sonetto di canto alla dama, Góngora elabora il motivo del fiume-specchio: le acque riflettono la bellezza della donna e la diffondono attraverso il cosmo, portandola al mare, governato dal dio Nettuno. È evidente la relazione intertestuale con il sonetto *O puro, o dolce, o fiumicel d'argento* di Bernardo Tasso.

O claro honor del líquido elemento,
dulce arroyuelo de corriente plata,
cuya agua entre la yerba se dilata
con regalado son, con paso lento,
pues la, por quien helar y arder me siento,
(mientras en ti se mira) Amor retrata

es (ingrata Señora) el pecho mío.
Los suspiros lo digan que os envío,
si la selva lo calla que lo siente.
Cenefas de este Erídano segundo
cenizas son: igual mi llanto tierno
a la de Faetón loca experiencia.
Arde el Río, arde el Mar, humea el Mundo.
Si del carro del Sol no es mal gobierno,
lágrimas, y suspiros son de ausencia.

Quante al Duero ho negato, assente, tante lacrime affido al Betis e, di scintille coronato, il fiume dò tributo al mare di un'urna ormai ardente.

Vulcano di quest'acqua e di queste fiamme fonte è, ingrata Signora, il petto mio. Lo dicano i sospiri che vi invio, se lo tace la selva che lo sente.

Le rive di questo Eridano secondo sono ceneri: è uguale il mio tenero pianto alla folle esperienza di Fetonte.

Arde il Fiume, arde il Mare, fuma il Mondo. Se non è per il mal governo del carro del Sole, lacrime e sospiri sono causati dall'assenza.

*6.2.9. [1623]*

Il nucleo basico di questo sonetto è ancora il motivo tematico della fugacità della vita, esplorato da Góngora da molteplici prospettive. Nelle quartine si evidenzia l'inesorabile e impercettibile corsa del tempo attraverso due comparazioni che poggiano sui semi "velocità" e "silenzio". Nelle terzine, dove affiora il *topos* delle rovine (*Cartago*), si esplicita l'esortazione morale ad abbandonare ombre ed inganni, altro motivo ricorrente nella poesia barocca.

Menos solicitó veloz saeta
destinada señal, que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta:
que presurosa corre, que secreta
a su fin nuestra edad; a quien lo duda
(fiera que sea de razón desnuda)
cada Sol repetido es un cometa.
Confiésalo Carthago, ¿y tú lo ignoras?
Peligro corres, Licio, si porfías
en seguir sombras, y abrazar engaños.
Mal te perdonarán a ti las horas,



las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

Meno veloce una saetta si affrettò verso il segno prefissato, che morse acuta; un carro in gara sulla sabbia muta non coronò con maggior silenzio la meta,

di quanto affannosa corra, quanto furtiva, verso il suo fine la nostra età; per chi lo dubita (per quanto sia una fiera di ragione spoglia), ogni Sole ripetuto è una cometa.

Lo confessa Cartagine e tu lo ignori? Corri pericolo, Licio, se ti ostini ad inseguire ombre e ad abbracciare inganni.

Male ti perdoneranno le ore, le ore che stanno limando i giorni, i giorni che rodendo stanno gli anni.

*6.2.10. [probabilm. 1593-1594]*

Questa è una delle composizioni riunite dagli editori nel settore di sonetti satirici e burleschi. Vari critici l'hanno relazionata con un concreto episodio autobiografico dell'autore, un viaggio del 1593 a Salamanca, dove Góngora cadde gravemente ammalato. A noi, tuttavia, interessa come esempio del registro burlesco-giocoso del poeta, caratterizzato dalle ingegnose associazioni di idee e, soprattutto, dall'identificazione non più con un personaggio mitico, ma con il picaro Lazarillo.

Muerto me lloró el Tormes en su orilla
en un parasismal sueño profundo,
en cuanto don Apollo el rubicundo
tres veces sus caballos desensilla.
Fue mi resurrección la maravilla,
que de Lázaro fue la vuelta al mundo,
de suerte que ya soy otro segundo
Lazarillo de Tormes en Castilla.
Entré a servir un ciego, que me envía
sin alma vivo, y en un dulce fuego,
que ceniza hará la vida mía.
¡O que dichoso sería yo luego,
si a Lazarillo le imitase un día
en la venganza que tomó del ciego!

Morto mi pianse il Tormes sulle sue rive in un parossistico sogno profondo, mentre don Apollo il rubicondo tre volte ai suoi cavalli toglie la sella.

La mia risurrezione fu la meraviglia, che di Lazzaro fu il ritorno al mondo, di modo che ormai io sono un altro secondo Lazarillo de Tormes di Castiglia.

Cominciai a servire un cieco che mi manda in giro vivo senz'anima e in un dolce fuoco,
che in cenere trasformerà la vita mia.
Che fortunato sarei io allora, se Lazarillo imitassi un giorno nella vendetta che si prese sul cieco!

### *6.2.11. [1604]*

Questo sonetto satirico fu pubblicato per la prima volta nel 1604 e in uno dei manoscritti pervenuti è introdotto dal seguente titolo: *Al sepulcro de una Dama, que tuvo veintidós años amistad con un caballero del apellido de la Cerda*[8]. Non mancarono denunce contro questi versi, accusati di essere infamanti e irriverenti nei confronti dei religiosi e, addirittura, di essere sospetti di luteranesimo.

Yace debajo de esta piedra fría
mujer tan santa, que ni escapulario,
ni cordón, ni correa, ni rosario
de su cuerpo jamás se le caía.
Trajo veinte y dos años, día por día,
un cilicio de Cerdas ordinario;
todo el año ayunaba en sant'Hilario,
porque nunca hilaba ni cosía.
Fue su casa un devoto encerramiento
donde iban a hacer los ejercicios
y a llorar los pecados las personas.
Murió sin olio, no sin testamento,
en que mandó a una prima sus officios,
y a cuatro amigas cuatro mil coronas.

Giace sotto questa pietra fredda una donna così santa che né scapolare, né cordone, né correggia, né rosario dal suo corpo non cadevano mai.
Per ventidue anni, giorno dopo giorno, portò un cilicio di Cerdas ordinario; tutto l'anno digiunava in Sant'Ilario, perché non filava né cuciva mai.
La sua casa fu una devota clausura, dove andavano a fare gli esercizi e a piangere i peccati le persone.
Morì senza unzione, ma non senza testamento, in cui passò a una cugina le sue arti e a quattro amiche quattromila corone.

[8] «Al sepolcro di una Dama, che per ventidue anni ebbe una relazione con un cavaliere chiamato della Cerda».



### *6.3. Dalla* Soledad I *(vss. 1-41)*

Le *Soledades* cominciarono a divulgarsi a Madrid, attraverso testimoni manoscritt il 1613 e il 1618 e furono subito oggetto di polemica negli ambienti letterari, a caus loro linguaggio poetico volutamente oscuro e complicato da innumerevoli figure reto e cultismi.

Nelle intenzioni dell'autore, dovevano essere costituite da quattro poemi (ded rispettivamente alla campagna, alla spiaggia, al bosco e al deserto e corrispondenti quattro età dell'uomo: infanzia, giovinezza, maturità e vecchiaia); in realtà, egli se soltanto il primo e parte del secondo, per un totale di circa duemila versi, strutt metricamente in *silvas*[1]. La *Soledad I* inizia con il naufragio di un giovane, il quale, ge dalle onde su una spiaggia, inizia la sua peregrinazione attraverso il mondo della Na dove incontra gente semplice e schietta. Su questo supporto contenutistico si innesta singolare trasfigurazione poetica della realtà, ottenuta soprattutto mediante met sublimanti (così, per esempio, il miele e l'olio si trasformano in oro e le tovaglie di bianco diventano "neve filata").

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo),
5 luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas,
cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
náufrago, y desdeñado sobre ausente,
10 lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar; que condolido,
fue a las ondas, fue al viento
el mísero gemido,
segundo de Arión dulce instrumento.
15 Del siempre en la montaña opuesto pino
al enemigo Noto,
piadoso miembro roto,
breve tabla Delfín no fue pequeño
al inconsiderado peregrino,

[1] Serie indefinita di versi di sette e undici sillabe, strutturata liberamente dal poeta, il quale stabilisce se il proprio arbitrio uno schema di rime consonanti.

10 diréis que aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno;
manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora,
y sólo del Amor queda el veneno.

## «SOLEDADES»

### I, 1-61

Un giovane naufrago, aggrappato a una tavola della sua nave, approda un giorno d'aprile su una spiaggia, rende grazie agli dei indigeti, si spoglia, fa asciugare al sole i propri abiti, e si reca verso la luce di una casa. Un esordio che allinea una serie di momenti scontati, ma carico di mistero. Chi è il giovane? Da dove viene? Non lo sapremo mai, per tutto il poema, anche se, in modo casuale, siamo informati qui dei suoi amori infelici, come, nel seguito, delle sue esperienze di corte e militari (R. Jammes, pp. 47-50). Ma gli è anche, come indicano specialmente i versi della dedica, che il suo punto di vista coincide con quello del poeta, pellegrino nella selva dei versi dell'opera (M. Molho, *Semantica e poetica. Góngora, Quevedo*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 39-81).

D'altro canto la narrazione è assorbita dalla lingua: la sfida alla comprensibilità che Góngora lancia contro il suo poema raggiunge qui, all'esordio dell'opera, livelli notevolissimi, e l'avvio (che non richiederebbe, visti i contenuti tematici, una forma aulica), riveste le forme alte della mitologia (perifrasi astrologica per indicare il tempo) e dello stile più sublime.

La difficoltà di comprensione della lettera del testo, che richiede la versione in prosa, e la meraviglia per la capacità di creazione linguistica del poeta, non ci devono far dimenticare due elementi tonali importanti: a) Il giudizio che costantemente viene dato sulle cose. L'aggettivazione ha infatti una funzione eminentemente ponderativa e affettiva, morale. Non solo l'uomo, ma anche la natura reagisce emotivamente di fronte ai piccoli ma continui sommovimenti che in essa hanno luogo; b) Il rapporto continuo fra realtà opposte, unite da legami misteriosi. Si tratta delle contrapposizioni mare-terra-cielo. Lo scambio metaforico è troppo insistito (v. 6 "campos de zafiro", v. 20 "Libia de ondas", v. 44 "montes de agua y piélagos de monte", v. 61 "golfo de sombras anunciando el puerto"; né si dimentichi il toro celeste, cui poi – "lengua", "embiste" – è assimilato il sole) perché lo si possa intendere semplicemente come uso vieto di metafore che, isolatamente, si possono documentare nel linguaggio poetico precedente. In realtà l'approdo non dà sicurezza al naufrago. All'ordinata visione cosmica rinascimentale si sostituisce, nell'incerta gnoseologia dell'uomo barocco, una percezione soggettiva, funzionale alla condizione individuale, dell'entità delle cose. Nello stesso tempo (e la descrizione attenta del processo di asciugatura

[10] *aljofaradas*: 'rugiadose'. *Aljófar* (propriamente 'perle piccole') era in poesia metafora usuale per indicare la rugiada, le lacrime o i denti.

[12] *Tántalo*: fu condannato dagli dei a soffrire fame e sete senza poter raggiungere i frutti e l'acqua che aveva vicini.



dei panni lo dimostra) si coglie il funzionamento unitario, 'naturale' della macchina del mondo, che esploreremo insieme al pellegrino attraverso il contatto con la edenica comunità pastorale.

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente,
y el Sol todo los rayos de su pelo),
5 luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas,
cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
náufrago y desdeñado, sobre ausente,
10 lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar, que condolido,
fue a las ondas, fue al viento
el mísero gemido
segundo de Arïón dulce instrumento.
15 Del siempre en la montaña opuesto pino
al enemigo Noto
piadoso miembro roto,
breve tabla, delfín no fue pequeño
al inconsiderado peregrino
20 que a una Libia de ondas su camino
fio, y su vida a un leño.
Del Océano pues antes sorbido,
y luego vomitado,
no lejos de un escollo coronado
25 de secos juncos, de calientes plumas,
(ala todo y espumas)
halló hospitalidad donde halló nido

METRO: *silva*.

[1] *estación*: il Sole entra in Toro il 21 aprile.

[2] *Europa*: la giovane rapita da Giove, che aveva assunto le mentite spoglie di un toro.

[4] *Sol todo*: contrapposto a "media luna" del v. precedente.

[5] Traduce il v. 2 del *Carme Secolare* di Orazio ("lucidum caeli decus").

[7] *ministrar*: latinismo.

[8] *garzón de Ida*: Ganimede (cfr. p. 311).

[11] *que condolido*: anacoluto (il sogg. dei verbi del v. successivo è "gemido"). Si potrebbe forse intenderlo come esclamativo.

[12] *fue a*: l'uso di *ser* con il complemento di termine, nel senso di 'fungere da' e simili, è calco sintattico del latino molto praticato dal poeta.

[14] *Arïón*: il musico Arione fu salvato da un delfino attratto dalla sua musica.

[16] *Noto*: vento del Sud.

[18] *breve*: corto, *cultismo*.

[20] *Libia*: Africa (cfr. p. 286). Paragonare ad un mare le sabbie del deserto era metafora corrente nella poesia classica, ma qui Góngora la ribalta, scrivendo che il mare è un deserto; ciò sulla scorta di sintagmi latini, come *aequora ponti* (le distese del mare), ma in linea con il sentimento di confusione di piani che si sottolineava nel commento.

[21] *fio*: monosillabo.

de Júpiter el ave.
Besa la arena, y de la rota nave
aquella parte poca
que lo expuso en la playa dio a la roca:
que aun se dejan las peñas
lisonjear de agradecidas señas.
Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
Océano ha bebido,
restitüir le hace a las arenas;
y al sol lo extiende luego,
que, lamiéndolo apenas
su dulce lengua de templado fuego,
lento lo embiste, y con süave estilo
la menor onda chupa al menor hilo.
No bien pues de su luz los horizontes,
que hacían desigual, confusamente
montes de agua y piélagos de montes,
desdorados los siente,
cuando, entregado el mísero extranjero
en lo que ya del mar redimió fiero,
entre espinas crepúsculos pisando,
riscos que aun igualara mal volando
veloz, intrépida ala,
menos cansado que confuso, escala.
Vencida al fin la cumbre,
del mar siempre sonante,
de la muda campaña
árbitro igual e inexpugnable muro,
con pie ya más seguro,
declina al vacilante
breve esplendor de mal distinta lumbre,
farol de una cabaña
que sobre el ferro está, en aquel incierto
golfo de sombras anunciando el puerto.

[28] L'aquila è sacra a Giove.
[31] *expuso*: *cultismo* semantico (lat. *exponere* = sbarcare).
[32-33] Si allude alla durezza dei dinieghi dell'amata del pellegrino, e si cita il proverbio "dádivas quebrantan peñas".
[40] *embiste*: il verbo indica specialmente l'attacco del toro; cfr. anche v. 39 "lengua".
[44] Ipallage tipica del gusto gongorino (cfr. p. 322 per esempi significativi del Polifemo).
[47] *redimió*: riscattò, latinismo.
[51] Schema "meno A di B" (cfr. p. 310).
[53] Dipende da "árbitro" (v. 55).
[57] *declina*: discende, latinismo.
[59] *farol*: faro (usato per segnalazioni dalla nave, cui metaforicamente è associata la capanna).
[60] *ferro*: ancora.



Versione in prosa (dall'ed. cit. di R. Jammes)
1. Era la estación florida del año, en que el toro celeste que sirvió de disfraz para raptar a Europa – luciente honor del cielo, con su frente adornada por la media luna de sus cuernos y su pelo que se confunde con los rayos del sol – sale a los campos azules al mismo tiempo que el sol, haciendo desaparecer las estrellas, cuando un joven, más digno que Ganimedes de servir de copero a Júpiter, náufrago y, además, desdeñado y separado de su amada, se quejaba al mar de su amor infeliz: y habiéndole compadecido el Océano, su mísero gemido aplacó las ondas y el viento, como si fuera una segunda lira de Arión. 15. Una breve tabla, piadoso miembro roto del pino que, ya antes de ser barco, estaba siempre luchando con el Noto en la montaña, fue delfín suficiente para salvar a ese peregrino, que había sido lo bastante imprudente para confiar su camino a una Libia de ondas, y su vida a un barco de madera. 22. Por el Océano, pues, primero sorbido y luego vomitado, cubierto de algas y espumas, cerca de un escollo coronado por un nido de juncos secos y de plumas tibias, halló hospitalidad en aquel sitio donde el águila había colocado su nido. 29. Besa la arena y ofrece a la roca, como exvoto, la pequeña parte del barco que lo llevó hasta la playa: hasta las peñas son sensibles a las muestras de agradecimiento...Habiéndose desnudado, retuerce sus ropas, haciéndoles devolver a las arenas toda el agua de que están empapadas, y las extiende luego al sol, el cual, lamiéndolas apenas con su dulce lengua tibia, las embiste lentamente y chupa suavemente hasta la menor gota del hilo más delgado. 42. Apenas, pues, vio en los horizontes (que hacían, con desigualdad confusa, parecer los montes piélago de agua, y las ondas del mar levantados montes) difuminarse la luz del sol, cuando, vistiéndose el afligido extranjero la ropa que había rescatado del mar fiero, trepando al anochecer entre las espinas, comenzó a escalar – turbado más aún que cansado – unos riscos a cuya cumbre difícilmente llegara volando un ave intrépida y ligera. 52. Tras haber vencido el joven las dificultades de la subida, y llegado a la cumbre de un risco, que era como árbitro imparcial y muro inexpugnable entre el mar sonoro y la muda campaña, descendiendo por la otra parte, se encamina con más seguros pasos hacia el vacilante y pequeño resplandor de una mal distinta lumbre, farol, al parecer, de una cabaña que, en aquel incierto piélago de sombras, está sobre el ferro anunciando el puerto.

## I, 845-943

La descrizione delle nozze campestri prevede due momenti essenziali: il banchetto e il ballo delle pastore accompagnate dal canto d'augurio agli sposi.

Il valore ideologico dominante è certo l'esaltazione di una quasi utopica perfezione in un contesto rurale che non è né quello dell'egloga né quello della poesia rusticana. Della prima manca infatti il travestimento (in pastorale) del mondo cortigiano, e soprattutto la coincidenza fra poeta e personaggio (il pellegrino resta sempre 'altro' rispetto al mondo rappresentato). Della seconda non si avverte la distanza comica rispetto alla materia rappresentata. Anche in questo è grande l'affinità fra l'episodio delle nozze di Camacho del *Quijote* (II, 19-22) e la descrizione delle nozze delle *Soledades*, anche se dal confronto emerge la suntuosa sensualità del dettato poetico gongorino (H. Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 271-306).

La descrizione dei cibi serviti, apparentemente solo uno sfoggio di bravura, introduce efficacemente alla poesia del frammento. Le cose, nella loro assoluta ovvietà, sono esaltate da una lingua preziosa (latinismi, metafore, iperbati, perifrasi, allusioni mitologiche); l'evocazione della semplicità agreste delle tovaglie, dei bicchieri di vetro ecc. è accompagnata dall'eccellenza della loro fissazione letteraria. I frutti posti sul lino della tavola avrebbero fermato anche la corsa di Atalanta, i vini non cadono in boccali d'oro o d'argento, ma in coppe di vetro che li trasformano in topazi e rubini (quanto Chiabrera, sì, ma anche quanta pittura barocca: il riflesso del vetro del bic-

bebido -toda el agua de que estaban empapadas-, bien exprimida, salga del tejido y caiga a la arena. Y por fin las extiende a secar al sol, el cual les va lamiendo ligeramente con su dolce lengua de templado fuego, y de tal modo con su suave calor las acomete parte por parte y enjuga, que llega hasta evaporar y hacer desaparecer delicadamente la menor gota de agua de la menor partícula, de la más diminuta hebrilla del vestido.

1. Era quella fiorita stagione dell'anno in cui il sole entra nel segno del Toro (segno dello zodiaco che ricorda l'ingannevole trasformazione di Giove in toro per rapire Europa). Il sole entra in Toro nel mese di aprile e allora il toro celeste (con la fronte armata dalla mezza luna delle corna, brillante e illuminato dalla luce del Sole, tanto che si confondono i raggi dell'astro e il pelo dell'animale) sembra che mangi stelle (che in tal modo le fa impallidire di fronte alla sua lucentezza) nei campi blu zaffiro del cielo.

7. In questo periodo, dunque, un giovane, che per la sua bellezza avrebbe potuto essere il coppiere di Giove meglio del ragazzo Ganimede, naufrago in mezzo al mare e, oltre a ciò, lontano e respinto da colei che ama, affida dolci e lacrimosi lamenti al mare, in modo tale che, mosso a compassione l'Oceano, il misero gemito del giovane servì per placare il vento e le onde, quasi come se il doloroso canto del ragazzo avesse ripetuto il prodigio della dolce lira di Arione. (Navigando dall'Italia a Corinto, i marinai decisero di gettare il musicista Arione in mare, per impossessarsi delle sue ricchezze. Arione chiese di cantare prima di morire ed essendogli stato concesso, alla musica della sua lira accorsero i delfini. Visto che non poteva ottenere la grazia da quelli che lo volevano uccidere, si gettò in acqua; ma un delfino lo prese sul suo dorso e lo condusse a terra. Allo stesso modo, la commovente canzone del nostro naufrago fece sì che il mare provasse pietà di lui e gli salvasse la vita).

15. Una misericordiosa tavola di pino (albero sempre opposto sulla montagna al vento Noto suo nemico), una tavola piccola e rotta dell'imbarcazione naufragata, servì come delfino sufficiente per il nostro pellegrino, bastò per salvare la vita del giovane, così sconsiderato che aveva osato affidare il suo cammino a un deserto di onde, il mare, e la sua vita a un pezzo di legno, una nave.

22. Essendo stato prima inghiottito dal mare e poi restituito alla costa dalle onde, andò a finire sulla riva, non lontano dalla quale si innalza uno scoglio, coronato da nidi di aquila, fatti di giunchi secchi e di piume protettrici. E così il nostro naufrago, che usciva dal mare coperto di spuma e di alghe, trovò ospitalità tra le stesse alte rocce, fra le quali fanno il nido le aquile, uccelli dedicati a Giove.

29. Il giovane bacia la sabbia e offre alla roccia, come dono votivo, quel piccolo pezzo di legno della nave spezzata , che lo aveva portato fino alla spiaggia: perché persino le rocce sono sensibili alle dimostrazioni di gratitudine. Dopo si denuda e torce i suoi abiti, in modo che tutto l'oceano che si erano bevuti -tutta l'acqua di cui erano impregnati-, ben strizzata, esca dal tessuto e cada sulla sabbia. Infine, li stende ad asciugare al sole, il quale li lecca lievemente con la sua dolce lingua di temperato fuoco e in modo tale con il suo moderato calore li investe parte per parte e li asciuga, che arriva fino ad evaporare e a far sparire delicatamente la più piccola goccia d'acqua della più piccola parte, del più minuto filo del vestito.

## *7. FRANCISCO DE QUEVEDO*

L'opera poetica di Quevedo[1] è stata pubblicata postuma in due volumi, *Parnaso español* (1648) e *Las tres Musas* (1670). Essa presenta una straordinaria varietà di registri e contenuti: infatti, è costituita da poemi filosofici, religiosi e morali, liriche amorose e composizioni satiriche e burlesche.

Nei primi, ricorrono con frequenza le riflessioni sulla morte e la fugacità della vita, a volte dominate dall'angustia, altre mitigate da principi cristiani e stoici. Nelle poesie amorose, Quevedo rielabora in modo personale e innovativo i *topoi* petrarchisti. Nei versi satirici e burleschi, invece, corrode e demolisce i codici consacrati dalla letteratura del suo tempo, attaccando spietatamente miti, personaggi, professioni, vizi umani.

*EDIZIONI:*
- *Poemas escogidos*, ed. J.M. Blecua, Clásicos Castalia, Madrid 1974.
- *Obra poética*, 4 voll., ed. di J.M. Blecua, Castalia, Madrid 1969-1981.
- *Poesía original completa*, ed., intr. e note di J.M. Blecua, Planeta, Barcelona 1981 (2ª ed. 1983).
- *Poesía varia*, ed. di J.O. Crosby, Castalia, Madrid 1981.
- *Antología poética*, ed. intr. e note di J.M. Balcells, Madrid 1982.
- *Antología poética*, ed. di A. Suarez Miramon, Plaza & Janés, Barcelona 1984.

Utilizzo l'edizione di Blecua del 1983.

*TRADUZIONI:*
- *Sonetti amorosi e morali*, traduzione di V. Bodini, Einaudi, Torino 1965.

### *7.1. Poemi metafisici, morali e religiosi*

#### *7.1.1. Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió*

Il soggetto poematico riflette angosciosamente sull'inconsistenza della vita e del tempo. Nelle terzine, in particolare, l'incessante fuga dei giorni è sentita come impossibilità di essere, come annientamento del *yo*, il cui spazio vitale è illusione, nulla. Nei versi finali appare l'identità "culla" = "tomba", "vita" = "morte".

«¡Ah de la vida!»... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños[2] que he vivido!

[1] Si veda anche qui sopra, p. 157.
[2] Quevedo usa come sostantivo *antaño*, che normalmente ha valore avverbiale ("l'anno scorso").

*Pentimento e lacrime causate dell'inganno della vita*

Fugge senza essere percepito, lento, il giorno e l'ora segreta e occulta in silenzio si avvicina e, ignorata, si porta via la mia età fulgente.

La vita nuova, che nella fanciullezza ardeva, e la gioventù robusta e illusa, sepolta nell'ultimo inverno, giace fra nera ombra e neve fredda.

Non sentii guizzare, muti, gli anni; oggi li piango passati e li vedo ridere delle mie lacrime e dolori.

La mia penitenza si debba al mio desiderio, perché mi debbono la vita i miei inganni e aspetto il male che provo, ma non gli credo.

### *1.4. Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la ›nveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento*

Questo è uno dei sonetti, in cui, seguendo la concezione cristiana, il poeta tenta di ffigurare la morte non come ombra opprimente e angosciosa, ma come fine delle bolazioni umane e inizio di una nuova pace. Alla prima quartina, dominata dalla visione gativa, si contrappongono le strofe seguenti, in cui l'emittente lirico assume una tattica rsuasiva, che confluisce nell'asserzione finale: *mi vida acabe, y mi vivir ordene.*

Ya formidable y espantoso suena,
dentro del corazón, el postrer día;
y la última hora, negra y fría,
se acerca, de temor y sombras llena.
Si agradable descanso, paz serena
la muerte, en traje de dolor, envía,
señas de su desdén de cortesía:
más tiene de caricia que de pena.
¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar, piadosa, viene
espíritu en miserias anudado?
Llegue rogada, pues mi bien previene;
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe, y mi vivir ordene.

*Riconosce la diligenza con cui si avvicina la morte e cerca di riconoscere anche i vantaggi del suo arrivo e di trarre giovamento da questa consapevolezza*

Formidabile e spaventoso suona già, dentro al cuore, l'ultimo giorno; e l'ultima ora, nera e fredda, si avvicina, piena di timore e di ombre.

Se gradevole riposo, pace serena, la morte, in veste di dolore, invia, segni del suo sdegno della cortesia, ha più di sollievo che di pena.



Che pretende il timore smodato da colei che, pietosa, viene a riscattare lo spirito in miserie incatenato?

Venga invocata, poiché precede il mio bene; mi trovi grato, non spaventato; finisca la mia vita e metta ordine nel mio vivere.

### *7.1.5. Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada*

Questo sonetto, indirizzato a un destinatario interno (*Lico*), ripropone i nuclei tematici delle composizioni precedenti. L'emittente lirico assume il ruolo di ammonitore e fonda il suo discorso sull'identificazione topica della vita con un viaggio, che apre e chiude la composizione.

Vivir es caminar breve jornada,
y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada.
Nada que, siendo, es poco, y será nada
en poco tiempo, que ambiciosa olvida;
pues, de la vanidad mal persuadida,
anhela duración, tierra animada.
Llevada de engañoso pensamiento
y de esperanza burladora y ciega,
tropezará en el mismo monumento.
Como el que, divertido, el mar navega,
y, sin moverse, vuela con el viento,
y antes que piense en acercarse, llega.

*Inganno della vita spensierata, a cui la morte giunge inattesa*

Vivere è camminare un breve giorno e, Lico, morte viva è la nostra vita, ieri sorta all'alba per il fragile corpo, ogni istante nel corpo seppellita.

Nulla che, essendo, è poco e sarà nulla in poco tempo, che ambiziosa scorda, perché, male indirizzata dalla vanità, anela la pervivenza, terra animata.

Trasportata da un ingannevole pensiero e da una speranza burlatrice e cieca, inciamperà nel sepolcro stesso.

Come colui che, spensierato, naviga sul mare e, senza muoversi, vola con il vento e, prima che pensi di avvicinarsi, giunge.

los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.
Entré en mi casa; vi que, amancillada,
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo y menos fuerte;
vencida de la edad sentí mi espada.
Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuere recuerdo de la muerte.

Guardai i muri della mia patria, anche se un tempo forti, ormai crollati, stanchi della corsa del tempo, per cui viene già meno la loro fermezza.
Uscii nel campo, vidi che il sole beveva i ruscelli sciolti dal gelo e le greggi che si lamentavano del monte, che con ombre rubò al giorno la sua luce.
Entrai nella mia casa; vidi che, macchiata, era le spoglie di un'antica abitazione; il mio bastone più curvo e meno forte;
vinta dall'età sentii la mia spada. E non trovai cosa su cui posare gli occhi che non fosse ricordo della morte.

### *1.9. A un amigo que retirado de la corte pasó su edad*

Questo sonetto è un contributo di Quevedo al tema del "beatus ille", con i consueti motivi ll'allontanamento dal mondo ingannevole e della solitudine, fonte di saggezza e libertà.

Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña,
mozo y viejo espiraste la aura pura,
y te sirven de cuna y sepultura
de paja el techo, el suelo de espadaña.
En esa soledad, que, libre, baña
callado sol con lumbre más segura,
la vida al día más espacio dura,
y la hora, sin voz, te desengaña.
No cuentas por los cónsules los años;
hacen tu calendario tus cosechas;
pisas todo tu mundo sin engaños.
De todo lo que ignoras te aprovechas;
ni anhelas premios, ni padeces daños,
y te dilatas cuanto más te estrechas.



*A un amico che passò la sua vita lontano dalla corte*

Beato te, che, allegro nella tua capanna, ragazzo e vecchio respirasti l'aria pura e ti servono da culla e tomba il tetto di paglia, il pavimento di calamo.
In questa solitudine, che, libera, bagna il sole silenzioso con luce più sicura, la vita per il giorno dura più lentamente e l'ora, senza voce, ti disinganna.
Non conti gli anni con i nomi dei consoli; i tuoi raccolti fanno il tuo calendario; percorri tutto il tuo mondo senza inganni.
Da tutto quel che ignori trai vantaggio; non aspiri a premi, né soffri danni e ti ingrandisci quanto più ti limiti.

### *7.1.10. Túmulo a Colón. Habla un pedazo de la nave en que descubrió el Nuevo Mundo*

In questo sonetto funebre, il *yo* lirico è un pezzo della nave di Colombo. Nelle quartine si distribuisce la commemorazione dell'emittente, che descrive il suo arco vitale, contrastando la gloria passata e la decadenza presente. Nelle terzine si esplicita il cordoglio per la morte di Colombo, con ricorso al motivo del fiume-pianto.

Imperio tuve un tiempo, pasajero,
sobre las ondas de la mar salada;
del viento fui movida y respetada
y senda abrí al Antártico hemisferio.
Soy con larga vejez tosco madero;
fui haya, y de mis hojas adornada,
del mismo que alas hice en mi jornada,
lenguas para cantar hice primero.
Acompaño esta tumba tristemente,
y aunque son de Colón estos despojos,
su nombre callo, venerable y santo,
de miedo que, de lástima, la gente
tanta agua ha de verter con tiernos ojos,
que al mar nos vuelva a entrambos con el llanto.

*Tomba a Colombo. Parla un pezzo della nave con cui scoprì il nuovo mondo.*

Impero ebbi un tempo, passeggero, sulle onde del mare salato; dal vento venni spinta e rispettata e aprii la strada all'emisfero Antartico.
Per la lunga vecchiaia, sono un rozzo pezzo di legno; ero un faggio e, adornato delle mie lo stesso che trasformai in ali nel mio viaggio, prima usai come lingue per cantare.
Accompagno questa tomba tristemente e, sebbene siano di Colombo queste spoglie, il suo nome taccio, venerabile e santo,
temendo che, per il dispiacere, la gente debba emettere tanta acqua con teneri occhi, che al mare ci restituisca entrambi con il pianto.

### .6. Heráclito cristiano, Salmo VII

'Heráclito cristiano si compone di 28 salmi e rappresenta un contributo di Quevedo alla ca religiosa. La raccolta è preceduta da una dedica a Margarita de Espinosa, zia del ta, e porta la data del 1613. Il *Salmo VII*, in cui si alternano endecasillabi ed eptasillabi, n canto alla perfezione cosmica che discende dal Creatore.

¿Dónde pondré, Señor, mis tristes ojos
que no vea tu poder divino y santo?
Si al cielo los levanto,
del sol en los ardientes rayos rojos
te miro hacer asiento;
si al manto de la noche soñoliento,
leyes te veo poner a las estrellas;
si los bajo a las tiernas plantas bellas,
te veo pintar las flores;
si los vuelvo a mirar los pecadores
que tan sin rienda viven como vivo,
con amor excesivo,
allí hallo tus brazos ocupados
más en sufrir que en castigar pecados.

Dove, o Signore, poserò i miei tristi occhi, senza vedere il tuo potere divino e santo? Se i sollevo al cielo, ti guardo prender dimora negli ardenti raggi rossi del sole; se al manto della notte sonnolento, leggi ti vedo imporre alle stelle; se li abbasso alle tenere e belle piante, ti edo dipingere i fiori; se li volgo guardando i peccatori, che così senza redini vivono come ivo, con amore eccessivo, lì trovo le tue braccia occupate più a soffrire che a castigare i eccati.

### '. Heráclito cristiano, Salmo IX

l *Salmo IX* riappare il tema del tempo e del viaggio verso la morte, affrontato dalla ettiva del saggio, ormai libero dal giogo delle passioni e consapevole dei limiti della mana.

Cuando me vuelvo atrás a ver los años
que han nevado la edad florida mía;
cuando miro las redes, los engaños
donde me vi algún día,
más me alegro de verme fuera dellos,



que un tiempo me pesó de padecellos.
Pasa veloz del mundo la figura,
y la muerte los pasos apresurla vida nunca para,
ni el Tiempo vuelv atrás la anciana cara.
Nace el hombre sujeto a la Fortuna,
y en naciendo comienza la jornada
desde la tierna cuna
a la tumba enlutada;
y las más veces suele un breve paso
distar aqueste oriente de su ocaso.
Sólo el necio mancebo,
que corona de flores la cabeza,
es el que solo empieza
siempre a vivir de nuevo.
Pues si la vida es tal, si es desta suerte,
llamarla vida es agravio de la muerte.

Quando mi volgo indietro, per vedere gli anni che hanno innevato la mia età fiorita; quando guardo le reti, gli inganni, dove mi vidi qualche volta, mi rallegro di vedermene fuori, ancor più di quanto un tempo mi pesò sopportarli.

Passa veloce la figura del mondo e la morte i passi ci affretta; la vita non ferma mai, né il Tempo volge indietro l'anziano volto.

Nasce l'uomo soggetto alla Fortuna e nascendo comincia il viaggio dalla tenera culla alla tomba luttuosa; e molte volte suole essere distante un breve passo quest'oriente dal suo tramonto.

Solo il ragazzo sciocco, che corona il capo di fiori, è l'unico che comincia sempre a vivere di nuovo.

Ebbene, se la vita è così, se è in questo modo, chiamarla vita è offesa della morte.

### 7.1.8. Heráclito cristiano, Salmo XVII

Il *Salmo XVII* è un sonetto, in cui appare il tema delle rovine. Ovunque si posi lo sguardo dell'emittente lirico, non vi sono altro che segni di deterioramento, indizi della oscura presenza della morte.

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.
Salíme al campo, vi que el sol bebía

### .2.8. *Comunicación de amor invisible por los ojos*

Un altro motivo consolidato dalla tradizione lirica dell'epoca è quello dei *rayos* o *espíritus* messi dagli occhi degli amanti. Anche in questo caso, Quevedo accoglie il *topos*, elaorandolo in modo innovativo: mentre nella poesia rinascimentale la comunicazione ttraverso lo sguardo rientrava nelle teorie dell'amor platonico, nel seguente sonetto si arica di una sensualità del tutto nuova.

Si mis párpados, Lisi, labios fueran,
besos fueran los rayos visüales
de mis ojos, que al sol miran caudales
águilas, y besaran más que vieran.
Tus bellezas, hidrópicos, bebieran,
y cristales, sedientos de cristales;
de luces y de incendios celestiales,
alimentando su morir, vivieran.
De invisible comercio mantenidos,
y desnudos de cuerpo, los favores
gozaran mis potencias y sentidos;
mudos se requebraran los ardores;
pudieran, apartados, verse unidos,
y en público, secretos, los amores.

*Comunicazione di amore invisibile attraverso gli occhi*

Se le mie palpebre, Lisi, fossero labbra, baci sarebbero i raggi visivi dei miei occhi, aquile reali che guardano il sole e, ancor più che vedere, bacerebbero.

Le tue bellezze, idropici, berrebbero e cristalli, assetati di cristalli; di luci e di incendi celestiali, alimentando la loro morte, vivrebbero.

Mantenuti da invisibile comunicazione e ignudi di corpo, le mie facoltà e i miei sensi godrebbero i favori;

muti si infrangerebbero gli ardori; gli amori potrebbero, lontani, vedersi uniti e, in pubblico, segreti.

### .2.9. *Amor constante más allá de la muerte*

Questo è uno dei sonetti più noti di Quevedo: ricompare il motivo della morte (la *postrera ombra*), ma alla scomparsa del corpo si oppone l'eterna perseveranza del sentimento moroso.

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;
mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.
Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

*Amore costante oltre la morte*

Chiudere potrà i miei occhi l'ultima ombra che mi porterà via il bianco giorno e potrà sciogliere quest'anima mia l'ora lusinghiera per il suo affanno ansioso;

ma da quest'altra parte, sulla riva, non lascerà la memoria dove ardeva: la mia fiamma sa nuotare per l'acqua fredda e perdere il rispetto alla severa legge.

Anima per cui tutto un dio è stato prigione, vene che umore a tanto fuoco han dato, midolla che hanno arso gloriosamente,

lascerà il suo corpo, non il suo amoroso affanno; saranno cenere, ma avrà sentimento; polvere saranno, ma polvere innamorata.

## 7.3. *Poemi parodici e satirici*

### 7.3.1. *A Apolo siguiendo a Dafne*

Ed ecco l'altro versante della poesia di Quevedo, quello in cui *topoi* e miti vengono corrosi dalla parodia. È il caso della metamorfosi di Dafne, simbolo dell'amata irraggiungibile, che, a partire da Garcilaso, ispira tanti versi del *Siglo de Oro*. Quevedo, che in un'altra occasione tratta il tema rispettando pienamente i canoni letterari, qui lo affronta da una prospettiva demistificatrice, trasformando Dafne in una prostituta, ben disposta a sollevare le gonne, in cambio di una pioggia di denaro.

Bermejazo platero de las cumbres,
a cuya luz se espulga la canalla,
la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres.

Si quieres ahorrar de pesadumbres,
ojo del cielo, trata de compralla:
en confites gastó Marte la malla,
y la espada en pasteles y en azumbres.
Volvióse en bolsa Júpiter severo;
levantóse las faldas la doncella
por recogerle en lluvia de dinero.
Astucia fue de alguna dueña estrella,
que de estrella sin dueña no lo infiero:
Febo, pues eres sol, sírvete de ella.

*Ad Apollo inseguendo Dafne*

Vermigliastro argentiere delle cime, alla cui luce si spulcia la canaglia, la ninfa Dafne, che se la svigna e tace, se vuoi godertela, pagala, non illuminarla.

Se vuoi risparmiarti dei dispiaceri, occhio del cielo, cerca di comprarla: in confetti Marte si spese la cotta di maglia e la spada in dolci e in pinte di vino.

Si trasformò in borsello il severo Giove; sollevò le gonne la donzella, per raccoglierlo in una pioggia di denaro.

Astuzia fu di qualche donna stella, che di una stella senza donna non mi pare: Febo, poiché sei sole, fanne uso.

### 7.3.2. *Pinta el «Aquí fue Troya» de la hermosura*

Fra i bersagli favoriti della satira quevediana, vi sono svariati difetti fisici, soprattutto la bruttezza delle donne ormai avanti negli anni. In questo sonetto, si accumulano i dettagli grotteschi e i giochi di parole grossolani, evidenziati dalla rima in *-ujo*, *-eja*, *-ajo*.

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;
la tizne, presumida de ser ceja;
la piel, que está en un tris[1] de ser pelleja;
la plata, que se trueca ya en cascajo[2];
habla casi fregona de estropajo;
el aliño, imitado a la corneja;
tez que, con pringue y arrebol, semeja
clavel almidonado de gargajo.
En las guedejas, vuelto el oro orujo[3],

[1] *Estar en un tris*: frase fatta, che indica che manca poco a un certo repentino avvenimento, soprattutto un pericolo o un incidente (cf. *Dicc. Aut.*).
[2] *Cascajo*: "coccio, insieme di stoviglie rotte e inutili".
[3] Si tratta di un gioco di parole intraducibile, basato sull'affinità fonica tra *oro* e *orujo* ("vinaccia").



y ya merecedor de cola el ojo,
sin esperar más bes o que el del brujo.
Dos colmillos comidos de gorgojo,
una boca con cámaras y pujo,
a la que fue rosa vuelven abrojo.

*Dipinge il «Qui ci fu Troia» della bellezza*

Volto di bianca neve, sfondo in corvo; la fuliggine che pretende di essere sopracciglio; la pelle che ci vuol poco ad esser pellame; l'argento che si trasforma già in rottame;

modo di parlare quasi come una sguattera stracciona; l'ornamento imitato dalla cornacchia; incarnato, che fra grasso e belletto, assomiglia a un garofano inamidato con catarro.

Nei ricci, divenuto vinaccia l'oro e ormai degno di colla l'occhio, senza aspettarsi più baci, se non quelli del fattucchiere.

Due incisivi mangiati dalla calandra, una bocca con diarrea e muco, colei che fu rosa trasformano in rovo.

### 7.3.3. *Un casado se ríe del adúltero que le paga el gozar con susto lo que a él le sobra*

Nella galleria dei personaggi ora ridicoli, ora grotteschi di Quevedo, non poteva mancare il marito cornuto. Nel seguente sonetto, la situazione è presentata dalla prospettiva dello sposo tradito, consapevole e contento, per via dei vantaggi materiali che ricava.

Dícenme, don Jerónimo, que dices
que me pones los cuernos con Ginesa;
yo digo que me pones casa y mesa;
y en la mesa, capones y perdices.
Yo hallo que me pones los tapices
cuando el calor por el octubre cesa;
por ti mi bolsa, no mi testa, pesa,
aunque con molde de oro me la rices.
Este argumento es fuerte y agudo;
tú imaginas ponerme cuernos; de obra
yo, porque lo imaginas, te desnudo.
Más cuerno es el que paga que el que cobra;
ergo, aquel que me paga, es el cornudo,
lo que de mi mujer a mí me sobra.

*Un uomo sposato ride dell'adultero che lo paga per godere con paura ciò che a lui è di avanzo*

Mi dicono, don Geronimo, che dici di mettermi le corna con Ginesa; io dico che mi metti su casa e tavola; e sulla tavola, capponi e pernici.

Io trovo che mi metti i tappeti quando in ottobre il caldo finisce; grazie a te il mio borsello, non la mia fronte, pesa, anche se me l'arricci con bigodi d'oro.

Questo argomento è solido e arguto; tu t'immagini di mettermi le corna; con i fatti io, poiché te lo immagini, ti denudo.

Ha più scorno quello che paga, di quello che incassa; quindi il cornuto è quello che mi paga ciò che a me avanza di mia moglie.

X

## 3.4. *Reprehende en la araña a las doncellas, y en su tela, la debilidad de las leyes*

Nella tradizione degli *exempla* spesso si stabilivano dei paralleli fra vizi o virtù degli imali e quelli degli uomini, per ricavarne una lezione morale. Qui la figura del ragno offre pretesto a Quevedo per scagliare i suoi dardi prima contro le fanciulle leziose e interessate uartine), poi contro i legislatori (terzine).

Si en no salir jamás de un agujero,
y en estar siempre hilando, te imitaran
las doncellas, ¡oh araña!, se casaran
con más ajuar y más doncel dinero.
Imitan tu veneno lo primero,
luego tras nuestra mosca[4] se disparan;
por esto, si contigo se comparan,
más tu ponzoña que sus galas quiero.
De manojos de zancas rodeada,
barba[5] jurisconsulta a tu cabeza
forjas, con presunciones de letrada;
pues en tus telas urdes con destreza
leyes al uso, donde queda atada
culpa sin brazos, vuelo sin grandeza.

*Ammonisce le fanciulle attraverso l'esempio del ragno e la debolezza della disciplina attraverso l'esempio della sua tela.*

Se nel non uscire mai da un buco e nel rimanere sempre a filare, ti imitassero le fanciule, oh ragno, si sposerebbero con più corredo e più messer denaro.

Si gioca sul doppio senso di *mosca*, che designa non solo l'insetto, ma significa anche "denaro, quattrini".
Le persone che occupavano cariche legislative erano solite portare la barba lunga.



Prima imitano il tuo veleno, poi danno la caccia alla nostra grana; per questo, a paragonarle con te, preferisco il tuo veleno alle loro gale.

Circondato da fasci di zampe, sistemi per il tuo capo una barba legislatrice, con mire d'avvocato;

infatti, nelle tue tele ordisci con destrezza leggi correnti, dove resta imprigionata colpa senza braccia, volo senza grandezza.

305 Más agradable y menos zahareña,
al mancebo levanta venturoso,
dulce ya concediéndole y risueña,
paces no al sueño, treguas sí al reposo.
Lo cóncavo hacía de una peña
310 a un fresco sitïal dosel umbroso,
y verdes celosías unas hiedras,
trepando troncos y abrazando piedras.
Sobre una alfombra, que imitara en vano
el tirio sus matices (si bien era
315 de cuantas sedas ya hiló, gusano,
y, artífice, tejió la Primavera)
reclinados, al mirto más lozano,
una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos
320 – trompas de amor – alteran sus oídos.
El ronco arrullo al joven solicita;
mas, con desvíos Galatea suaves,
a su audacia los términos limita,
y el aplauso al concento de las aves.
325 Entre las ondas y la fruta imita
Acis al siempre ayuno en penas graves:
que, en tanta gloria, infierno son no breve,
fugitivo cristal, pomos de nieve.
No a las palomas concedió Cupido
330 juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido

METRO: ottava rima.
305 *zahareña*: schiva.
306 *levanta*: fa alzare (sogg. è Galatea).
308 Non pace per il sonno, ma tregua (cioè interruzione) per il riposo. Si osservi lo schema "non A, ma B".
310 *sitïal*: luogo; *dosel*: baldacchino.
311 *celosías*: gelosie, imposte.
314 *el tirio*: l'abitante di Tiro, città fenicia famosa per la produzione della porpora; *era*: era fatto (il tappeto).
315-316 *gusano-artífice*: baco (da seta) e artista, entrambi predicativi di "Primavera", autrice del prato fiorito ("tappeto") su cui copuleranno Aci e Galatea.
318 *una y otra*: cioè due; *lasciva, si ligera*: leggera nel volo, e lasciva ("se A, B").
319 *paloma*: uccello sacro a Venere, ed emblematico dell'ardore della passione amorosa.
321 *solicita*: eccita.
322 *desvíos ... suaves*: dolci sviamenti, si noti l'iperbato.
324 Galatea limita l'applauso al canto armonioso ("concento", latinismo cinquecentesco) degli uccelli, ossia impedisce ad Aci di imitare l'ardore delle colombe. In lat. *applausus* è però anche 'carezza, sbattere delle ali'; il senso sarebbe allora che Galatea non permette che le carezze di Aci vadano oltre l'armonioso tubare ("arrullo") degli uccelli.
325 *las andas y la fruta*: metaforicamente il bianco e sfuggente corpo di Galatea, e le sue mammelle. Ciò rende il giovane paragonabile a Tantalo.
329 *No*: non appena.
330 *rubíes*: metafora preziosa per indicare il becco delle colombe.
331 *clavel*: la bocca della donna.



las dos hojas le chupa carmesíes.
Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,
negras vïolas, blancos alhelíes,
335 llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis ya y de Galatea.

# FRANCISCO DE QUEVEDO
## (1580-1645)

EDIZIONE UTILIZZATA:
*Obra poética*, ed. J.M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 voll.

TRADUZIONE ITALIANA:
*Sonetti amorosi e morali*, trad. V. Bodini, Torino, Einaudi, 1965; M. Pinna, *La lirica di Quevedo*, Padova, Liviana, 1968.

## REPRESÉNTASE LA BREVEDAD DE LO QUE SE VIVE Y CUÁN NADA PARECE LO QUE SE VIVIÓ

La concezione stoica dell'esistenza si sposa, in questo sonetto, all'espressione radicale della fugacità del tempo. Nella prospettiva dell'età anziana, la vita si presenta al poeta come una successione di momenti in cui non è possibile cogliere pienamente il vissuto poiché passato, presente e futuro non sono che semplici anelli di una catena in cui "los pañales" e "la mortaja" si collocano in una successione tanto veloce da comprimere e annullare ogni fase intermedia. La vita, di conseguenza, non è altro che un susseguirsi di momenti di estrema brevità che portano verso la morte. Ed è proprio questa a riempirli di significato, fino al punto da definire la vita, per paradosso, come negli ultimi terrificanti due versi. In sintonia con l'argomento, l'espressione è essenziale, lontana dai giochi concettosi della poesia amorosa o satirica, caratterizzata dall'innesto di espressioni colloquiali (come quella dell'avvio) e da una rigida organizzazione temporale trimembre che sorregge tutta la struttura.

333 *Pafo, Gnido*: città sacre a Venere.
334 *alhelíes*: violacciocche. Si noti il contrasto cromatico, tipico del gusto gongorino, le cui basi letterarie analizza G. Poggi (in B. Periñán e F. Guazzelli edd., *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1989, pp. 469-480), documentando anche il frequente ricorrere della contrapposizione nella produzione gongorina precedente.
336 *ya*: finalmente.

METRO: sonetto.

"¡Ah de la vida!" ... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.
5 ¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.
Ayer se fue; mañana no ha llegado;
10 hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.
En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

## SALMO XVII

Sulla scia del neostoicismo in voga, a cui Quevedo aderisce però in profondità, egli rielabora un passo senecano (*Epistole a Lucilio*, XII, ma non mancano echi di altri autori) in modo personale, facendo proprio il modello attraverso successive fasi di rielaborazione. Come avviene solitamente in Quevedo, i motivi presenti nel testo possono essere rintracciati senza difficoltà nella tradizione precedente, e poco o niente apporta il poeta da questo punto di vista, se non la radicalità del proprio pessimismo. La sua voce personale, dunque, va cercata nei valori stilistici e strutturali del sonetto: "El salmo de Quevedo tiene, en este sentido, una clara secuencia dramática, con un protagonista y un desarrollo espacial. La organización del soneto [è] bastante clara: el poeta recorre espacios distintos, sin decirnos el objetivo, pero claramente como un movimiento de desazón, a la búsqueda de algo vivo indeterminado: el primer espacio es el señalado por los "muros de la patria" (primer cuarteto); el segundo por los espacios naturales (ríos y monte); el tercero por espacios interiores (la casa, la habitación). Todo parece indicar que se trata de espacios complementarios [...]. El poeta no interioriza nunca la expresión, pero insiste en señalar en los espacios que va recorriendo signos de abandono y decadencia. No sabemos si son sus ojos los que distorsionan la realidad o ésta la que se impone, pero cuando alcanza el terceto final y Quevedo interioriza lo que hasta entonces era aparente descripción ("vencida de la edad sentí mi espada"), al lector no le queda más remedio que acompañar al poeta en su amarga reflexión: no hay cosa en que pone los ojos que no sea recuerdo de la muerte" (P. Jauralde Pou, "Edad de Oro", VI, 1987 pp. 165-187, a p. 184).

[1] *¡Ah de la vida!*: "Il poeta ha preso dalla realtà e dalla conversazione quotidiana questo *¡Ah de la vida!* [...] che risuona, fatidico, come dinanzi ad un gran vestibolo vuoto, come un ¡Ah de la casa! [...] nel palazzo disabitato attraversato solo dal vento" (D. Alonso, *Saggi di metodi e limiti stilistici*, Bologna, Il Mulino, 1965, pp. 171-172).

[2] *¡Aquí de los antaños!*: espressione forgiata sulla base di altre come *aquí de los nuestros*, *aquí de la justicia*, in cui si invoca la presenza di qualcuno; *antaños*: i tempi passati.

[3] La fortuna si è portata via la mia gioventù e le mie illusioni.

[4] Le mie pazzie mi hanno nascosto (mi hanno fatto perdere) molti dei miei giorni.

[7] *vida ... vivido*: figura etimologica potenziata dal contrasto tra "falta" e "asiste".

[10] *un punto*: un attimo.

[11] Si avverta l'effetto derivante dalla sostantivazione delle forme verbali.

[12-13] Notevoli i due *enjambement* violenti (in un sonetto nel quale pausa sintattica e fine verso coincidono quasi sempre) che separano verbo e complemento oggetto.



Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.
5 Salíme al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.
Entré en mi casa; vi que, amancillada,
10 de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo y menos fuerte;
vencida de la edad sentí mi espada.

METRO: sonetto.

Rubrica: *salmo*: è la definizione sotto la quale appaiono i vari componimenti che compongono l'*Heráclito cristiano*, raccolta conclusa in prima stesura nel 1613, alla quale appartiene il sonetto. "Con esta titulación Quevedo rendía tributo a una moda, en la que confluían el peso de las contrafactas, una tradición poética del último tercio del siglo XVI y las mismas circunstancias históricas que llevaron a otros grandes poetas, como Lope, a la inspiración devota o sacra" (P. Jauralde, p. 166).

[1] *los muros de la patria*: l'immagine è stata interpretata in molti modi. Senz'altro i riferimenti più immediati (e forse più sicuri) sono quelli personali: momento di riflessione sul passare della vita ("los muros" corrisponderebbero al proprio corpo) oppure sulla fugacità del tempo (si tratterebbe, forse, della torre di Juan Abad, paese natale dell'autore, dove fu composto il sonetto). Va anche notato che a Madrid erano state demolite da poco le mura per permettere lo sviluppo della città. Abbandonata per molti anni dalla critica, ma non per questo meno valida, l'interpretazione in chiave patriottica del sintagma e, quindi, di tutto il testo ha ripreso vigore negli ultimi anni (cfr. I Jauralde, pp.185-186). Ad ogni modo, non b sogna dimenticare che l'immagine riprende topos barocco della contemplazione delle rov ne; *miré ... muros ... mía*: l'allitterazione di n sale più vocale chiusa incide sul tono cup dell'inizio del sonetto e apre un cerchio che completa nel finale con la parola verso la qual tende tutto il testo: "*mu*erte".

[2] *si*: con valore concessivo.

[3] *cansados*: personifica "muros".

[4] *valentía*: vigore, soggetto di "caduca".

[5] *el sol bebía*: nuova personificazione, sole asciuga i ruscelli.

[7] Iperbato: "vi ... los ganados quejosos d monte", prosegue la personificazione; *mont* non necessariamente montagna, in spagnol medievale e classico significa anche 'bosco che comunque toglierebbe la luce agli animal

[9] *amancillada*: a soqquadro, ma anche d sonorata.

[11] *corvo*: attraverso l'enallage la condizion curva dell'anziano si riflette sul bastone.

[12] *espada*: nuova enallage per 'braccio'. tratta dell'unica immagine che lungo il sonett ha una connotazione militare.

Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

## AMANTE AGRADECIDO A LAS LISONJAS MENTIROSAS DE UN SUEÑO

Quevedo riprende il tema della consumazione fisica dell'amore attraverso il sogno, proiezione del desiderio insoddisfatto, già presente in alcuni testi suoi e di altri (ad esempio il sonetto *Dulce soñar y dulce congoxarme* di Boscán). Il sonetto, che si avvia come tentativo (frustrato) di dialogare con la donna, sfocia nella quasi solipsistica e amara riflessione della seconda terzina. Tale struttura rispecchia ovviamente i due piani attorno a cui si sviluppa la poesia: l'insoddisfazione reale del poeta e il fittizio raggiungimento della felicità, la vera Floralba e quella sognata. Inoltre, il componimento è emblematico di un certo stile del poeta, quello delle liriche più leggere, in cui l'ironia prende il sopravvento sulla satira e la concentrazione semantica, seppur ben articolata, non raggiunge la complessità di altri testi. Rappresenta anche un ottimo esempio di molti degli elementi costruttivi ricorrenti nel poeta: lo sviluppo concettuale attraverso coppie di immagini antitetiche (sogno/veglia, cielo/inferno, fuoco/gelo, vita/morte), la tendenza all'uso delle figure della ripetizione (in modo particolare l'anafora: "y quién", "y dije", "y que", "y vi", "y vi") e della costruzione sticomitica (coincidenza di pausa sintattica e fine del verso), l'apparizione in prima persona della voce del poeta ("y dije", di forte valore dissacratore, soprattutto nei versi burleschi). Si noti poi che Quevedo sfrutta questi artifici in funzione dell'argomento scelto: così le antitesi e i parallelismi rafforzano il confronto fra sonno e realtà, soddisfazione e frustrazione, e il sottile gioco finisce per scoprire ciò che le convenzioni poetiche nascondono. Lo scarto viene svelato dalle parole, dalle stesse parole che dovrebbero oscurarlo.

¡Ay, Floralba! Soñé que te ... ¿Dirélo?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
¿Y quién, sino un amante que soñaba,
juntara tanto infierno a tanto cielo?
5 Mis llamas con tu nieve y con tu yelo,

[14] Con probabile ricordo dei *Tristia* di Ovidio, "Quocumque aspexi, nihil est nisi mortis imago" (I, 11, 23). L'autore aveva già sfruttato l'immagine nel *Sueño del infierno*: "¿A qué volvéis los ojos que no os acordéis de la muerte?". Si ricordi inoltre che "acabar el poema con un elemento léxico o una imagen de la muerte es uno de los tics estilísticos de Quevedo" (P. Jauralde, p. 183).

METRO: sonetto.

1-2 *que te ... que te*: comincia la ricca serie di parallelismi che caratterizzano il testo: "tanto ... tanto" (4), "con tu ... con tu" (5), "quiera ... quiera" (9), ecc.

2 *gozaba*: l'immagine è forte per la tradizione lirica in cui si inserisce il sonetto. Infatti la rete di metafore e topoi che seguono va letta alla luce di questo verbo.

4 *infierno*: per il fuoco della passione, ma anche per le sofferenze procurate dall'amata all'amante.

5 *llamas*: l'amore-passione; *nieve*: la pelle



cual suele opuestas flechas de su aljaba,
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,
como mi adoración en su desvelo.
Y dije: "Quiera Amor, quiera mi suerte,
10 que nunca duerma yo, si estoy despierto,
y que si duermo, que jamás despierte".
Mas desperté del dulce desconcierto;
y vi que estuve vivo con la muerte,
y vi que con la vida estaba muerto.

## AFECTOS VARIOS DE SU CORAZÓN FLUCTUANDO EN LAS ONDAS DE LOS CABELLOS DE LISI

Questo testo si inserisce nel ricco filone barocco di poesie amorose che riprendono motivo di derivazione petrarchista dei capelli dell'amata (corpus studiato da M.C Profeti, *Quevedo* cit., pp. 63-102). "L'interesse del sonetto sta nel fatto che apparente mente tutto in esso è 'luogo comune': l'esaltazione della chioma femminile è un mo tivo trito nella poesia del Secolo d'Oro; il concetto che identifica i capelli mulieb con l'acqua per la loro fluidità, o con l'oro per la loro lucentezza, si ritrova i Quevedo e in altri poeti, e parimenti il raffronto tra l'amante frustrato e gli eroi dell mitologia. Non si potrebbe dunque essere meno originali. Ma non è forse la banalit del topos a offrire un più agevole accesso al lato oscuro di una personalità irriducib le, che si svela attraverso un trattamento significativo dei luoghi comuni" (M. Molh *Semantica e poetica* cit., p. 188). In effetti, appena si procede nell'analisi ci si accorg della sua particolarità. Attraverso la condensazione espressiva, partendo dall'intens ficazione della prima immagine (si veda la nota al v. 1) il poeta costruisce un testo un'eccezionale forza lirica, in cui dallo spunto iniziale si passa per amplificazione a l'elenco di figure mitologiche rapportate alla chioma di Lisi, simile per la forma a ur corrente d'acqua (Leandro, Tantalo), al riflesso della sua luce (Icaro), al fuoco essa emanato (la Fenice), al metallo rappresentativo del suo colore (Mida). E in tut questi miti si sviluppano i concetti della prima quartina, aggiungendo una nota

bianca dell'amata; *yelo*: la freddezza della donna. Tutte queste metafore rientrano nella topica più diffusa della lirica amorosa; *yelo*: mod. *hielo*. Per comprendere appieno il valore topico dell'espressione e la velata ironia presente nel verso, si ricordi che lo stesso Quevedo parlava in uno dei suoi testi satirici in prosa di poeti "que todo lo hacen de nieve y de yelo, y están nevando de día y de noche" (*Prosa festiva completa*, ed. C.C. García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, p. 441).

6 Cupido portava nella faretra due tipi di frecce: quelle d'oro per fare innamorare e quelle di piombo per indurre odio.

10-11 *duerma ... duermo, despierto ... de pierte*: poliptoto con organizzazione chiasti nei modi verbali (congiuntivo-indicativo, inc cativo-congiuntivo).

13-14 "Vidi che da morto (*muerte* è metafo usuale sia per il sonno sia per l'orgasmo) viv vo, mentre da vivo (sveglio) ero morto (per persistere della sofferenza d'amore). Si no no le figure etimologiche (*vivo-vida, muer muerto*) ancora in chiasmo: aggettivo-sostan vo, sostantivo-aggettivo. Si ricordi inoltre cl in Quevedo è ricorrente chiudere il testo c un vocabolo appartenente al campo semanti della morte.

erna frustrazione, di irraggiungibilità in continuo movimento che, come nello spo-
ımento della chioma, va dal desiderio dell'amante al rifiuto dell'amata, la quale a
a volta stimola l'amore che tende di nuovo verso l'avvicinamento. "Ci troviamo di
ɔnte a uno straordinario risparmio nell'elaborazione concettuale. Ne risulta una
ɔesia il cui tratto distintivo è che la chioma femminile ne è l'unico tema: il poeta si
rige direttamente, senza alcun tipo di mediazione, ai capelli di Lisi, che si trasfor-
ano nell'oggetto su cui l'amore si fissa, mentre l'immagine della donna desiderata si
ɔlitera dietro un suo sostituto simbolico" cosicché "la chioma è trattata non come
·lemento massimo di uno spettacolo di bellezza, ma come l'oggetto di un desiderio
clusivo" (*ibidem*, pp. 192-193).

En crespa tempestad del oro undoso,
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón, sediento de hermosura,
si el cabello deslazas generoso.
5 Leandro, en mar de fuego proceloso,
su amor ostenta, su vivir apura;
Ícaro en senda de oro mal segura,
arde sus alas por morir glorioso.
Con pretensión de fénix, encendidas
10 sus esperanzas, que difuntas lloro,
intenta que su muerte engendre vidas.
Avaro y rico y pobre, en el tesoro,

:TRO: sonetto.

[1] *crespa tempestad*: inizia in questo sin-
;ma il movimento che si chiuderà con l'ulti-
ɔ verso. In entrambi i casi si abbina la
ıamicità dell'elemento naturale (vento, ac-
a) alla staticità dell'oggetto poetico centrale,
ro (la chioma); si noti inoltre che "crespa" è,
ıieme al "fugitiva" del verso finale, il solo
gettivo anteposto del sonetto; *oro undoso*:
ppia metafora per designare i capelli della
nna, "che per la loro lucentezza assomiglia-
all'oro" e "per la loro scorrevolezza, sono
che acqua" (M. Molho, p. 194).

[2] *golfos de luz ardiente*: "l'oro per Quevedo
plica la luce e il fuoco, che si saldano indis-
ubilmente con la sostanza acquatica [...]. I
ɔelli di Lisi suscitano un concetto difrattivo
stinato a condensare, al termine di un con-
to logico scontato, due elementi che la men-
contrappone solo perché sono reciproca-
·nte refrattari. Ne risulta un topos propria-
·nte quevediano, che si trova in altri sonetti
l poeta" (M. Molho, pp. 194-195).

[3] *mi corazón*: soggetto di tutto il sonetto.

[5] *Leandro*: attraversava l'Ellesponto a nuo-
per congiungersi con Ero, la sua amata, fin-
ché perì annegato in una notte di tempesta;
come Icaro, Fenice, Mida e Tantalo, è "aposi-
ción del mismo corazón", come annota l'edito-
re secentesco di Quevedo, J. González de Sa-
las.

[7] *Ícaro*: figlio di Dedalo, riuscì a volare con
ali di penne e cera per fuggire dal labirinto in
cui era stato rinchiuso insieme a suo padre da
Minosse, ma finì per cadere in mare, perché si
era avvicinato troppo al sole e la cera si era
sciolta; *senda de oro*: la strada che portava al
sole e la chioma dell'amata.

[8] *arde*: qui, verbo transitivo.

[9] *fénix*: uccello favoloso che rinasceva dal-
le proprie ceneri. Rappresenta l'unico mito ci-
tato dal poeta non identificabile con un essere
umano. La particolarità si estende anche ad al-
tri livelli di lettura: "Diversamente dagli altri
miti umani, viene collocato al centro dell'en-
decasillabo con accento principale sulla sesta
sillaba, dove compare e di cui segna l'apice rit-
mico" (M. Molho, p. 200).

[12] *Avaro y rico y pobre*: la disposizione degli
aggettivi risponde alla successione cronologica
degli avvenimenti nel mito di Mida.



el castigo y la hambre imita a Midas,
Tántalo en fugitiva fuente de oro.

## AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Se nelle corde dello strumento poetico quevediano è possibile trovare la manifestazione del pessimismo più cupo e della satira più grottesca, altrettanto è possibile, con la stessa intensità, individuare momenti di elevato lirismo. È il caso di questo sonetto, fra i più noti della letteratura spagnola. Riprendendo uno dei motivi più diffusi della tradizione petrarchista, il poeta esprime la volontà di amare al di là di tutti gli ostacoli immaginabili, anche della morte. Si tratta di un atto di ribellione totale verso le leggi umane e divine che si proietta verso il futuro (sette predicati) con la tensione propria di questo tempo verbale e che condizionerà la struttura intera del sonetto: "El ímpetu de lucha que corre por todo el poema se vale de dos recursos homólogos para plasmarse: la antítesis y el contraste. La primera opera por oposición de términos contrarios ("postrera sombra - blanco día"); el segundo, por enfrentamiento o yuxtaposición de ideas opuestas" (F. Lázaro Carreter, in G. Sobejano ed., *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1978, p. 293). Ma questa forza prorompente è controllata dal poeta con sommo equilibrio. In effetti, l'articolazione del testo trova la sua massima espressione nella gradazione che contraddistingue i sostantivi centrali della prima terzina (che portano "hacia una más recóndita interioridad física, hacia las últimas criptas del placer o el dolor" (p. 296): "alma", "venas", "medulas"), ognuno dei quali trova il suo predicato simmetrico nella terzina finale, dove viene attuato in modo definitivo il superamento del limite ultimo posto al sentimento.

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

[13] *Midas*: re di Frigia che ottenne da Dioniso di mutare in oro tutto quanto toccasse.

[13-14] Attraverso la giustapposizione "i due miti si condensano in uno solo che, mostruosamente, a sua volta si sdoppia. Il cuore del poeta non è alternativamente ora Mida ora Tantalo, ma è al tempo stesso (ciò è sottolineato dall'unicità del verbo) un Mida-Tantalo: un Tantalo per il solo fatto che si identifica con Mida" (M. Molho, pp. 203-204).

[14] *Tántalo*: figlio di Zeus offese gli dei e venne condannato a patire la fame e la sete in eterno, sommerso fino al collo nell'acqua e vicino a un ramo carico di frutti che pendeva sopra la sua testa; *fugitiva fuente de oro*: nel sintagma finale si raccolgono tutti gli elementi portanti del sonetto: l'oro e la corrente d'acqua, ma anche il movimento e la frustrazione.

METRO: sonetto.

[1] *Cerrar podrá*: "El infinitivo y el futuro así unidos, exponen una dificultad venidera para que algo se cumpla; y, a la vez, manifiestan que este algo se cumplirá con vencimiento del obstáculo" (F. Lázaro Carreter, p. 292).

[3] *podrá desatar*: in rapporto chiastico con "cerrar podrá", disposizione che contribuisce a sottolineare la diversità dei due processi connessi alla morte, la fine della vita fisica e la separazione di anima e corpo.

[4] Nella topica della tradizione cortese la morte per l'amante è "lisonjera" perché lo libera dalle sofferenze provocategli dalla passione.

5 mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.
Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
10 venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

## A UN HOMBRE DE GRAN NARIZ

Il più noto fra i sonetti satirici di Quevedo costituisce un ottimo esempio dell'arte di caratterizzazione del poeta. Attraverso l'accumulo di una lunga serie di attributi, si intensifica fino all'inverosimile la deformazione grottesca di un soggetto. L'anafora martellante ("érase", "era") che segna quasi tutti i versi illude il lettore, nella sua formulazione da incipit fiabesco, che ci sia un prosieguo del racconto che invece non si verifica. La satira dunque è tutta lì, nella giustapposizione di immagini iperboliche che rendono ridicolo in modo esponenziale il soggetto preso di mira, al punto di nasconderlo dietro tutte le immagini degradanti che indicano metaforicamente l'elemento scelto a rappresentarlo, il naso. Si potrebbe pensare quindi a una di quelle enumerazioni caotiche studiate in un saggio classico dallo Spitzer (*Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1975², pp. 73-105). Eppure, di recente, M. Molho ha dimostrato fino a che punto sia articolato il mondo simbolico presente nel testo, partendo, innanzi tutto, dal tema centrale della composizione, poiché quello irriso non un nasone qualunque, bensì "l'Ebreo in sé, quello della Sinagoga, il deicida" (*Se mantica e poetica* cit., pp. 244-245). Lo sviluppo di questo feroce ritratto ha poi un disposizione precisa: "Il discorso antisemita è qui organizzato intorno a un tema im plicito, che è il processo di Cristo ad opera del dottori e dei sommi sacerdoti" (p 246). In effetti, i diversi momenti del sonetto, in cui Quevedo fa ricorso ai processi c degradazione abituali (reificazione, animalizzazione ecc.), ruotano attorno a quest motivo centrale, con cui si mettono in rapporto attraverso una fitta rete di rimanc culturali e simbolici di elevata complessità.

[5] *ribera*: quella del fiume Lete che nella mitologia classica divideva il mondo dei vivi da quello dei morti. Le anime dovevano bere le sue acque prima di attraversarlo per dimenticare la vita passata (da cui il "dejará la memoria" del v. 6).

[6] *dejará*: dipende da "alma".

[9] *un dios*: diverse sono state le interpretazioni proposte, da ultimo quella di J. Olivares: "Tiene sentido suponer que es el alma la que se encuentra prisionera, no solamente prisionera del cuerpo (en términos religiosos) sino que además se encuentra subyugada por el Amor" (*La poesía amorosa de F. de Quevedo*, Madrid, Siglo XXI, 1995, p. 166). In ultima analisi sembrerebbe Eros il riferimento immediato.

[10] *humor*: liquido che nutriva il corpo umano, attraverso il quale transitava quindi l'amore (per la teoria degli umori, cfr. p. 40).

[11] *medulas*: all'epoca era parola piana (mod. *médula*). Forse c'è in questo verso un rimando a *Eneide* IV, 101. Si noti comunque come, nell'accostamento di concetti spirituali e realtà fisiologiche, Quevedo si faccia eco della visione barocca del corpo come produttore di liquidi. Sul possibile rapporto fra l'autore e la fonte virgiliana attraverso l'interpretazione del gesuita Juan Luis de La Cerda, cfr. G. Mazzocchi, in M. García Martín *et al.* edd., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, pp. 663-675, a p. 666.

[12] *cuidado*: il sentimento amoroso.

[13] *serán ceniza*: "las venas".

[14] *polvo serán*: "las medulas" ancora in chiasmo con il sintagma simmetrico del v. 13. Fra le diverse fonti proposte dalla critica per questo verso si ricordi solo Properzio, *Elegie*, I, 19, 5-6 (per una revisione critica di questo ed altri punti riguardanti il sonetto si veda S. Mañero, "Revista de Literatura", L, 1988, pp. 423-443).



Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una alquitara medio viva,
érase un peje espada mal barbado;
5 era un reloj de sol mal encarado,
érase un elefante boca arriba,
érase una nariz sayón y escriba,
un Ovidio Nasón mal narigado.
Érase el espolón de una galera,
10 érase una pirámide de Egito,
las doce tribus de narices era;
érase un naricísimo infinito,

METRO: sonetto.

[1] Lo spunto dal quale prende le mosse il sonetto ha una ricchissima tradizione. Annotava J. González de Salas: "Los epigrammatarios griegos tropezaron mucho en las narices grandes; y ansí fatigaron, con no poca agudeza a los narigudos muchas veces". In concreto, oltre a uno dei testi dell'*Antologia greca*, questa immagine iniziale sembra essere eco di un aneddoto, tramandato da Macrobio (*Saturnali*, II, 3), in cui Cicerone derideva suo genero, piccolo di statura, perché portava una spada troppo grande.

[3] *alquitara*: alambicco; *viva*: sagace; la sagacità è una delle virtù tradizionalmente attribuite agli ebrei.

[4] *peje*: 'pesce' e 'uomo astuto'; *mal barbado*: 'uomo con la barba' e 'pesce con le pinne'.

[5] *reloj de sol mal encarado*: Lázaro Carreter riassume così i vari significati che si condensano nell'espressione: "Quell'individuo, quindi, sembrava un orologio solare il cui stilo (= naso lungo) seguiva una direzione anomala, ed al contempo appariva tetro e brutto" (*Stile barocco* cit., p. 37); ma Molho si spinge oltre e propone una lettura simbolica "tramite la quale l'ebreo-meridiana, non avendo bene in faccia sole, devia dal Dio autentico" (p. 250).

[7] *sayón*: era termine usuale per riferirsi carnefici di Cristo. Si ricordi che gli scribi son l'emblema dell'ebraismo rigido e ortodoss oggetto con i farisei delle invettive evangel che. Ma il gioco è più ricco, in quanto "gli scr bi erano soliti indossare tuniche ampie e soler ni che li rendevano *sayones*" (Molho, p. 245)

[8] *Ovidio Nasón*: la sua apparizione si pu spiegare soltanto in funzione della comicità i questo contesto prodotta dal *cognomen* dell scrittore.

[10] *pirámide de Egito*: si ricordi che molti d difetti imputati agli ebrei venivano identifica con il loro lungo contatto con il popolo egizi no; la piramide, inoltre, richiama doppiamen il motivo centrale: per la sua forma e in quan simbolo di morte.

[11] *las doce tribus*: quelle in cui era suddivi il popolo di Israele.

[12] *naricísimo*: Quevedo si avvale spes dell'affissazione per creare neologismi; qui a plicando il superlativo addirittura a un sosta tivo (procedimento analogo si trova nell'"a chinariz" del verso successivo).

frisón archinariz, caratulera,
sabañón garrafal, morado y frío.

## LETRILLA SATÍRICA

Nell'universo satirico quevediano, il motivo del potere del denaro è centrale. Trattato nella sua produzione lirica e prosastica da numerosi punti di vista, in questa celeberrima *letrilla* si analizzano gli effetti della livellazione sociale operata dalla ricchezza. Nobiltà, valori, meriti e virtù poco o niente possono opporre all'onnipotente metallo, e neanche la fede ("tan cristiano como moro") o la condizione regale sono al riparo dai suoi effetti. La visione della società che ne scaturisce è ovviamente negativa (non si trova nessuno che sia in grado di affermare i propri valori di fronte al denaro), ma anche fortemente conservatrice, poiché sembra che il lamentato livellamento vada soprattutto a detrimento delle classi superiori che non riescono a mantenere i propri privilegi. Dal punto di vista formale si ricordi che la *letrilla* era forma metrica molto usuale per i temi satirici e burleschi. La ripetizione del ritornello alla fine di ogni strofa contribuiva notevolmente a intensificare la comicità del componimento. Fra le varianti che aveva a disposizione per la scelta dell'*estribillo* (una locuzione, un proverbio, qualche verso di una canzone popolare), Quevedo sceglie una delle più comuni: la composizione di un distico popolareggiante. Quanto alla struttura, si noti come Quevedo parte dalla presentazione parodica del tema ("Madre, yo al oro me humillo") per effettuare poi una sorta di genealogia burlesca del *dinero*: nascita, attributi, discendenza, nobiltà e proprietà.

*Poderoso caballero*
*es don Dinero.*

Madre, yo al oro me humillo;
él es mi amante y mi amado,
pues, de puro enamorado,
de contino anda amarillo;
que pues, doblón o sencillo,
hace todo cuanto quiero,
*poderoso caballero*
*es don Dinero.*

Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;
viene a morir en España,
y es en Génova enterrado.

---

[13] *frisón*: aggettivo derivato dai cavalli di Frisia, nelle Fiandre, noti per la loro grandezza. Quevedo lo usa molto di frequente con il significato di 'grande'; *caratulera*: forse derivato di *caratula*, e quindi naso grande come quello di una maschera.

[14] *sabañón garrafal*: gelone di grandi dimensioni.

---

METRO: *letrilla*.

[1] *Madre*: questo vocativo rimanda alla tradizione lirica folclorica (dalle *jarchas* in poi) della ragazza giovane che si rivolge a sua madre per confessarle i propri problemi amorosi. L'intento è ovviamente parodico.

[6] *amarillo*: non solo perché è giallo, ma anche perché, nella simbologia dei colori, il giallo rappresentava la disperazione e la sofferenza propria degli innamorati.

[7] *doblón*: moneta d'oro di elevato valore; *sencillo*: moneta più piccola rispetto a un'altra di valore superiore.

[11] Perché arrivava in Spagna dalle miniere americane.

[14] I banchieri genovesi riscuotevano attraverso l'argento americano i crediti concessi alla corona spagnola.



Y pues quien le trae al lado
es hermoso, aunque sea fiero,
*poderoso caballero*
*es don Dinero.*

Es galán y es como un oro,
tiene quebrado el color,
persona de gran valor,
tan cristiano como moro.
Pues que da y quita el decoro
y quebranta cualquier fuero,
*poderoso caballero*
*es don Dinero.*

Son sus padres principales,
y es de nobles descendiente,
porque en las venas de Oriente
todas las sangres son reales;
y pues es quien hace iguales
al duque y al ganadero,
*poderoso caballero*
*es don Dinero.*

Mas ¿a quién no maravilla
ver en su gloria sin tasa
que es lo menos de su casa
doña Blanca de Castilla?
Pero, pues da al bajo silla
y al cobarde hace guerrero,
*poderoso caballero*
*es don Dinero.*

Sus escudos de armas nobles
son siempre tan principales,
que sin sus escudos reales
no hay escudos de armas dobles;
y pues a los mismos robles
da codicia su minero,
*poderoso caballero*
*es don Dinero.*

Por importar en los tratos
y dar tan buenos consejos,
en las casas de los viejos
gatos le guardan de gatos.
Y pues él rompe recatos
y ablanda al juez más severo,
*poderoso caballero*
*es don Dinero.*

Y es tanta su majestad
(aunque son sus duelos hartos),
que con haberle hecho cuartos,
no pierde su autoridad;
pero, pues da calidad
al noble y al pordiosero,
*poderoso caballero*
*es don Dinero.*

---

[16] *fiero*: molto brutto.

[19] *como un oro*: espressione per ponderare la bellezza e l'aspetto esteriore di una persona.

[20] *quebrado el color*: cioè giallastro, come i malati.

[21] *valor*: prezzo (sebbene giochi con l'accezione di 'coraggio').

[23] *el decoro*: inteso come posizione sociale.

[24] *fuero*: diritto.

[29] *venas*: vena e filone; *Oriente*: le Indie, ma si noti anche il gioco paronomasico pseudoetimologico con *oro*.

[30] *reales*: dilogia: 'regali' e 'monete di argento'. Bisillabo.

[36] *sin tasa*: senza limite.

[38] *Blanca de Castilla*: infanta spagnola (1188-1252), figlia di Alfonso VIII; ma si ricor che la *blanca* era moneta di pochissimo valor

[51] *tratos*: i rapporti personali, commercial sessuali.

[52] Con valore ironico.

[54] *gatos ... gatos*: diafora, 'borse per tener soldi' e 'ladri'.

[55] *rompe recatos*: fa perdere la discrezior l'onestà; si noti il rafforzamento dell'immagi attraverso l'allitterazione.

[60] *hartos*: parecchi.

[61] *hecho cuartos*: uno dei giochi di par più comuni nella letteratura comica e satir dell'epoca. Il *cuarto* era una moneta di scar valore; *hacer cuartos*: squartare, punizione flitta ad alcuni delinquenti.

Nunca vi damas ingratas
a su gusto y afición;
que a las caras de un doblón
70 hacen sus caras baratas;
y pues las hace bravatas
desde una bolsa de cuero,
*poderoso caballero*
*es don Dinero.*

75 Más valen en cualquier tierra
(¡mirad si es harto sagaz!)
sus escudos en la paz
que rodelas en la guerra.
Y pues al pobre le entierra
80 y hace proprio al forastero,
*poderoso caballero*
*es don Dinero.*

## BÚRLASE DE TODO ESTILO AFECTADO

Problema centrale nella poetica barocca è quello della lingua letteraria. La violenta polemica, nata e sviluppatasi nei primi due decenni del secolo, è accesa in un primo momento dalla diffusione dei poemi gongorini, e vede l'opposizione Lope-Góngora. Quevedo intervenne subito sia per la sua avversione personale per Góngora sia per ragioni di poetica. Per lui, contrario a qualunque novità, lo stile di Góngora rappresentava un attentato snaturante allo spirito della lingua spagnola. Sono notissime, del resto, le sue condanne del parlare per frasi fatte e l'attenzione con cui osserva la dimensione linguistica del comportamento umano (si ricordi ad esempio l'ultimo capitolo del *Buscón* oppure il primo brano dei *Sueños* qui proposto). Per comprendere *Con tres estilos alanos* bisogna tener presente tali implicazioni.

Come ha rilevato M.G. Profeti, "l'organizzazione esterna della composizione è piuttosto semplice: una *décima* introduttoria, tre in cui si ironizza un concettismo esasperato, ancora una interlocutoria, una dedicata alla satira del cultismo, due di chiusa. Alla fine di ogni *décima* parodica uno o due versi di commento costituiscono una sorta di contraltare dei precedenti" (*Quevedo* cit., p. 229). Dunque, la struttura del componimento non è simmetrica nell'attenzione concessa ai tre stili, e sorprende, in particolare, lo spazio più ridotto che occupa la satira anticulterana. Ciò si spiega soltanto tenendo conto della prospettiva adottata da Quevedo: che ironizza non solo sullo stile proprio di Góngora e dei suoi seguaci, bensì "de todo estilo afectado", ossia anche su quello da lui stesso impiegato in tante poesie di tema amoroso. Ai primi due modelli di lingua letteraria, l'autore contrappone una lingua apparentemente concreta, che non nasconde né travisa la realtà, ma che la fa apparire com'è. "Assistiamo insomma ad un rovesciamento. Non sarà tanto il *buen romance* a servire come termine di risalto per i due stili aberranti, ma, al contrario, gli artifici contestati serviranno a dar concretezza alla semplicità dell'eloquio, che diventa sbrigatività dell'approccio" (pp. 235-236).

---

69 *las caras de un doblón*: le due facce della moneta, ma anche i ritratti dei re che anticamente si trovavano incisi sui *doblones*.

70 *caras*: visi, ma il gioco con "baratas" si instaura grazie al valore polisemico di "caras", dando vita così a un ossimoro.

71 *las hace bravatas*: le fa diventare sfacciate.

77-78 *escudos*: 'moneta' e 'arma di difesa'; *rodelas*: specie di scudo.

80 *hace proprio*: fa acquisire la cittadinanza.



Con tres estilos alanos
quiero asirte de la oreja,
porque te tenga mi queja,
ya que no pueden mis manos.
5 La habla de los cristianos
es lenguaje de ramplón:
por eso va la razón
de un circunloquio discreto
en retruécano y conceto,
10 como en calzas y jubón.

*Estilo primero*

Amar y no merecer,
temer y desconfiar,
dichas son para obligar,
penas son para ofender.
15 Acobardar el querer,
cuando más valor aplique,
es hacer que multiplique
el miedo su calidad.
Para más seguridad,
20 tómate ese tique mique.
Lágrimas desconsoladas
son descanso sin sosiego
y diligencias del fuego,
más vivas cuando más anegadas.

25 Las memorias olvidadas
en la voluntad sencilla
son golfo que miente orilla,
son tormenta lisonjera,
en donde expira el que espera
30 ¡Qué linda recancanilla!
El tener desconfianza
es tener y presumir;
y apetecer el morir,
mucho de grosero alcanza.
35 Quien osa tener mudanza,
se culpa en el bien que asiste
y quien se precia de triste
goza con satisfacción
la pena por galardón.
40 Pues pápate aquese chiste.

*Vuelve a proseguir*

Pero siendo tú en la villa
dama de demanda y trote,
bien puede ser que del mote
no hayas visto la cartilla.
45 Va del estilo que brilla
en la culterana prosa,
grecizante y latinosa:
mucho será si me entiendes.

---

METRO: *Décimas espinelas.*

1-2 *alanos*: alani, cani di grande statura adoperati nella caccia e nelle corride, nelle quali erano soliti afferrare i tori per le orecchie.

3 *tenga*: trattenga.

6 *de ramplón*: "di scarpaccia, e quindi grossolano" (Profeti, p. 236).

7 *razón*: discorso.

9 *retruécano y conceto*: gioco di parole e *agudeza*.

10 *jubón*: giubbetto.

15-16 Intimorire l'amante proprio quando dimostra di più il proprio valore.

20 *tique mique*: espressione colloquiale per indicare una frase ridicola o una persona troppo scrupolosa (mod. *tiquismiquis*).

23 *fuego*: passione.

27 Si noti l'uso ironico della personificazione.

28 *lisonjera*: è aggettivo di ampio uso poesia amatoria, molto adoperato dallo s Quevedo (per es. nel v. 4 del sonetto *constante más allá de la muerte*).

29 *expira ... espera*: parodia di un tipo litterazione ricorrente nella lirica di tema roso.

30 *recancanilla*: modo di camminare si imita la zoppicatura e, quindi, stile non rale, di maniera.

35 *tener mudanza*: essere volubile mentalmente.

40 *pápate*: beccati.

42 *dama de demanda y trote*: prostitut

43-44 Può darsi che tu non abbia capito ho dato della puttana (*mote*: soprannome *tilla*: abbecedario).

46-50 *prosa*: sproloquio; *grecizante* *nosa*: piena di grecismi e latinismi; *vaci*