

BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI

A CURA DI

Giuseppe Di Stefano (Pisa), coordinatore

Giovanni Caravaggi (Pavia), Antonio Gargano (Napoli),
Alessandro Martinengo (Pisa), Valentina Nider (Trento),
Norbert von Prellwitz (Roma), Maria Grazia Profeti (Firenze),
Aldo Ruffinatto (Torino), Tommaso Scarano (Pisa), Emma Scoles (Roma)
Carlos Alvar (Ginevra), Ignacio Arellano (Pamplona),
Aurora Egido (Zaragoza), José Lara Garrido (Málaga),
José Manuel Lucía Megías (Madrid, Complutense)

Segreteria di redazione:
Elena Carpi (Pisa)

D. Castaldo, A. Gargano, F. Gherardi, I. Grasso
M. Rosso, G. Schiano, A.C. Scotto di Carlo

«Y si a mudarme a dar un paso pruebo»

Discontinuità, intermittenze e durate
nella poesia spagnola della modernità

a cura di

A. Gargano e G. Schiano



Edizioni ETS

INDICE

INTRODUZIONE [di Antonio Gargano]	VII
ANTONIO GARGANO «A chi diratti antico esempi lascia». La poesia di Garcilaso tra omaggio e sfida dei modelli	1
DARIA CASTALDO Nuovi modelli per la <i>nueva poesía</i> : il <i>De Raptu Proserpinae</i> nella <i>fábula gongorina</i>	23
FLAVIA GHERARDI «Si docta Musa de servil opresión mi plectro excusa». Villamediana e il toro argonauta	47
MARIA ROSSO Jovellanos e Meléndez Valdés nel crocevia poetico del Settecento	71
ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO Lanzar <i>Poesías</i> (1907) a los bárbaros. L'esordio poetico di Miguel de Unamuno	103
GENNARO SCHIANO Le prime <i>greguerías</i> ramoniane, o della transizione	129
IDA GRASSO Il <i>Diario de un poeta recién casado</i> e il superamento dell'estetica modernista	151
INDICE DEI NOMI	179
PROFILI BIO-BIBLIOGRAFICI DEGLI AUTORI	185

*Volume pubblicato con un contributo del Dipartimento di Filologia Moderna
Salvatore Battaglia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.*

© Copyright 2015
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

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

ISBN 978-884674208-7

FLAVIA GHERARDI

«SI DOCTA MUSA DE SERVIL OPRESIÓN MI PLECTRO EXCUSA».
VILLAMEDIANA E IL TORO ARGONAUTA

Ma il cagar sangue de' pedanti, che vogliono poetare, rimoreggia de l'imitazione; e mentre ne schiamazzano negli scartabelli, la trasfigurano in locuzione, ricamandola con parole tistiche in regola.

(P. ARETINO)

Le cose belle son poche, e tutti gl'intelletti acuti, quando entrano nella specolazione d'un soggetto, corrono dietro alla traccia del meglio, onde non è meraviglia, se tal hora s'abbattono nel medesimo, né mi par poco in questo secolo, dove si ritrova occupata la maggior parte delle bellezze principali, quando tra molte cose ordinarie, si reca in mezzo qualche delicatezza gentile [...] Nè parlo quella imitazione, la qual dice Aristotile esser propria del Poeta, quella che si confà con la Natura, e da cui nasce il verisimile, e per conseguenza il dilettevole; ma di quella, che c'insegna a seguir le vestigia de' maestri più celebri, che prima di noi hanno scritto. Tutti gli huomini sogliono essere tirati dalla propria inclinazione naturalmente ad imitare; onde l'imaginative feconde e gl'intelletti inventivi, ricevendo in sé a guisa di semi i fantasmi d'una lettura gioconda, entrano in cupidità di partorire il concetto che n'apprendono, e vanno subito machinando dal simile altre fantasie, e spesso per avventura più belle di quelle, che son lor suggerite dalle parole altrui, ritraendo sovente da un conciso, e semplice motto d'un Poeta cose alle quali l'istesso Poeta non pensò mai, ancorché egli ne porga l'occasione, e ne sia il primo promotore¹.

Nelle esigue, eppur lucide, argomentazioni adottate dal cavalier Marino nella nota lettera che precede l'edizione della *Sampogna* (Parigi, 1620), alle quali l'autore affida il tentativo di difendersi dalle accuse di «ladroneccio» mossegli dai suoi detrattori, il lettore trova condensate le cifre essenziali di un'estetica — quella manieristico-barocca — e di una tecnica — l'esercizio imitativo — che, assunte insieme, valgono da coordinate di lettura di tutta quell'epoca, un'epoca che, com'è noto, affida la possibilità di realizzazione della propensione al nuovo proprio alla pratica del 'riuso', eletta a stile culturale.

Per tale ragione, impressiona non poco che Marino si ritrovi a dover contestare la taccia di furto e di parassitismo a secolo inoltrato, quando cioè nella prassi letteraria, e più latamente culturale, si è da tempo consumata la transizione da un'idea di *imitatio* rinascimentale, sostanzialmente ancorata alla teoria del

¹ G.B. MARINO, *La Sampogna*, ed. di V. De Maldi, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, Parma 1993, p. 13. L'edizione del 1620 conteneva solo 12 dei 50-60 idilli annunciati per lettera agli amici Achillini e Preti. Le lettere in prosa scambiate con gli amici, e innervate tutte sulla difesa dagli attacchi ricevuti dal rivale Stigliani, sono state apposte in apertura di raccolta e svolgono funzione di prologo-cornice, in cui Marino snocciola diverse questioni di poetica.

modello ottimo, al fecondissimo esercizio della *imitatione compuesta*, che ha proprio nella contaminazione, nella ibridazione e nella stratificazione dei riferimenti testuali assunti la sua norma compositiva più rappresentativa e che funge da propellente di una poesia in cui l'imitare, piuttosto che a conservare, punta a rivitalizzare e a moltiplicare e nella quale, in virtù di ciò, il testo è nei fatti sempre un palinsesto. Non ad altro principio che a quello del *non celare rapina* si richiama la dissertazione del napoletano circa la propensione naturale degli individui all'imitazione, corredata dalla precisazione per la quale, tuttavia, solo le «*imaginative feconde*» e gli «*intelletti inventivi*» godono del privilegio di poter cedere alla «*cupidità di partorir il concetto*» appreso dal «*primo promotore*» di esso e valorizzata, infine, dal seduttivo accento di consapevolezza posto sulla realistica idea che, siccome «*le cose belle non poche*», è auspicabile che gli «*intelletti più acuti*» seguano le «*vestigia dei maestri più celebri*».

Va da sé, oltretutto, che, come per il Cinquecento, la valorizzazione del «*furto di Prometeo*»² si spiega facilmente anche in virtù dell'avallio epistemologico che la prassi imitativa riceve dall'essere ancora perfettamente inglobata in una cultura che promuove la somiglianza e la coincidenza come vie di accesso alla conoscenza, e dove, per questo, la riconoscibilità del «*medesimo*» è indice della bontà qualitativa della creazione. Resta solo il dato, percepito come paradossale dal Marino e dai suoi difensori, non meno che dal lettore contemporaneo, per il quale le reprimende pronunciate dallo Stigliani e dai suoi accoliti si appuntano proprio contro colui che, invece, è additato come il più spregiudicato innovatore della poesia moderna italiana, il preconizzatore e fautore dell'affrancamento dai modelli della tradizione lirica (specie dal petrarchismo cinquecentesco), il poeta che, proprio in ragione degli esiti «*meravigliosamente edonistici*» dei suoi virtuosismi ottenne di esercitare, quasi involontariamente, un magistero al quale si formò la schiatta di epigoni che assicurarono il *marinismo* alle configurazioni successive della storia letteraria.

Difatti, l'implicazione più interessante che emerge dalla risentita controffensiva mariniana coincide proprio con quanto contiene di recuperabile a una riflessione tutta interna al discorso storiografico che, com'è noto, nella ricostruzione della tesa dialettica tra conservazione e innovazione, continuità e discontinuità, riconosce nella imitazione e nelle pratiche intertestuali ad essa collegate, un fondamentale fattore di misurazione della durata e della tenuta del cambio. Per quanto tautologico possa apparire, sono gli imitatori a creare il modello e a sostenerne l'operatività. In questa prospettiva, dunque, ci pare che il fenomeno

² L'espressione è «*rubata*» al noto studio di L. BORSETTO, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura, riscrittura nel Rinascimento*, Edizioni dell'Orsa, Alessandria 1990. Non è possibile riassumere in questa sede la nutrita bibliografia esistente circa le pratiche imitative rinascimentali (i cui contenuti sono spesso estendibili al Barocco). Tuttavia, appare irrinunciabile rinviare almeno ai contributi di, ancora per l'Italia, G. MAZZACURATI - M. PLAISANCE (a cura di), *Scritture di scrittura: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1987; di R. GIGLIUCCI (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Bulzoni, Roma 1988; per il versante spagnolo, invece, valga il richiamo essenziale a A. GARCÍA GALIANO, *La imitación poética en el Renacimiento*, Reichenberger, Kassel 1992.

dell'epigonismo che, in virtù della ridotta diffrazione temporale che separa l'imitatore dal modello, si offre come una delle risultanze più immediate della tensione tra continuità e rottura, meriti di essere in questa sede osservato un po' più da vicino, proprio per quanto esso offre al calcolo, nella dimensione astratta del dibattito storiografico, dell'intervallo di durata del movimento tellurico che scosse l'estetica del diciassettesimo secolo, «*questo secolo, dove si ritrova occupata la maggior parte delle bellezze principali*».

Varrà la pena, date queste brevi premesse, interrogare un caso empirico.

Felipe Pedraza, nell'edizione facsimile da lui curata delle *Obras* del Conde de Villamediana, apparse postume a Zaragoza nel 1629, dichiara con giusta ragione che:

Villamediana imitò a Marino, quizá más próximo a su mejor vena poética, y se sintió deslumbrado por Góngora. Uno y otro abrían sendas que él ya había intuido, rompían el cerco de la expresión íntima, los juegos de contrarios y sutilezas que formaban la tradición petrarquista y cancioneril. Seguir la huella de los maestros sin dejar de ser él mismo fue el propósito de Tassis. En cierta medida, sus poemas logran ese punto de originalidad, de concepción nueva y distinta, pero no pueden hacer olvidar que estamos ante un «*mundo prestado*» como dijo Rozas³.

La condivisibile opinione del professor Pedraza fa seguito al giudizio espresso in precedenza da Juan Manuel Rozas, vero e proprio esumatore della salma poetica del Conte e autore del suo riscatto in sede critica, il quale afferma che uno dei nuclei costitutivi della sua poesia è «*de raíz gongorina y marinista*»⁴. E, tuttavia, aggiunge che «*El conde fue persona de mucho talento, como hombre y como poeta. Y empleza muy pronto intentar crear un gongorismo personal. Él que había sido un fecundo petrarquista, hará ahora un petrarquismo personal. Él que había sido un fecundo petrarquista, hará ahora un petrarquismo desde Góngora*»⁵, il quale, precisa Rozas con felice espressione, per Villamediana «*es como una sombra amiga*»⁶.

Tuttavia, se da una parte è innegabile che una valutazione oggettiva del peso letterario dell'opera di Juan de Tassis può essere realizzata solo entro i confini fissati da questi due sistemi espressivi, dall'altra va lamentata la tendenza quasi sistematica a far coincidere gli esiti di tale valutazione con la ripartizione di un'eredità nella quale i contrassegni stilistici (cultismi, iperbati, costruzioni bimembri, *iuncturae* inusitate etc.), così come l'edificio testuale (ivi comprendendovi la costruzione, la struttura e i temi delle opere), specie nel caso dei componimenti maggiori, le *Fábulas*, vengono alternatamente classificati come quasi meccanicamente mutuazioni dal cordovese o dall'italiano, con un inevitabile vantaggio del

³ F. PEDRAZA, *Prólogo a CONDE DE VILLAMEDIANA, Obras (Facsimil de la edición príncipe, Zaragoza, 1629)*, Editorial Ara Jovis, Aranjuez 1986, p. XXXII.

⁴ Fino al punto da intitolare un'intera sezione della sua proposta editoriale *Signo de Góngora y Marino*, precisando «*Y lo considero un Mundo prestado*». Si veda: J. M. ROZAS, *Introducción a Villamediana, Obras*, Castalia, Madrid 1969, p. 17.

⁵ *Ivi*, p. 17.

⁶ J.M. ROZAS, *El conde de Villamediana. Bibliografía y contribución al estudio de sus textos*, CSIC, Madrid 1964, p. 6.

«racionero» sul secondo quanto all'entità dei prelevamenti villamedianini⁷. Ora, sarebbe auspicabile che a siffatta postura critica, da anatomopatologi del gongorismo che, ogni volta, si limitano a prendere il polso all'opera di Villamediana, unitamente a quello di altri paladini del gongorismo, al fine di misurare il livello di vitalità di quel formidabile "instrumento idiomático"⁸ (secondo la felice formulazione di Lázaro Carreter) che è la lingua di Góngora – si affiancasse un atteggiamento complementare, orientato a rintracciare altri aspetti pedagogici del "dialecto" gongorino, scavando un po' sotto il livello della *diccio*, lungo la dominante semiotica rappresentata dalla costruzione delle immagini poetiche, dei "conceptos" o, per dirla con Gracián, di quelle "agudezas compuestas" che hanno accreditato Villamediana quale «el más afamado seguidor de Góngora»⁹.

Fortunatamente, da questa prospettiva contiamo sul soccorso formidabile di uno studio di Mercedes Blanco, apparso di recente, relativo al primato di Góngora in quanto inventore di una nuova lingua poetica¹⁰. In effetti, è possibile ricavarne dalle seguenti parole della studiosa l'avallo metodologico al nostro discorso:

no entra en el propósito de estas páginas una descripción lingüística del castellano de Góngora. Me propongo demostrar que la invención verbal, en el aspecto léxico-semántico, lejos de oponerse al conceptismo como un fenómeno de naturaleza y origen distintos, puede verse como su manifestación extrema o como una de sus consecuencias [...]. La invención de una lengua resulta de las tensiones y torsiones que ejerce sobre el castellano la proclividad a la agudeza, la tendencia a desencadenar la actividad del ingenio. De hecho los grandes escritores conceptistas siempre tienden a escribir en un idioma propio, un idiolecto, como saben los lectores de Gracián, Quevedo, Tesauro, y Marino [e Villamediana, viene da aggiungere]. La estética del ingenio tiende a acentuar y fijar los aspectos individuales y hasta excentrícos del estilo, aunque sometiénolos a la regla de la máxima productividad semántica y retórica¹¹.

Siamo dunque invitati dalle seduttive parole della studiosa ad abbandonare l'abusato piano del cultismo lessicale, per passare a quello del cultismo semantico, nella densità semiotica del quale risiede il potenziale di effetto estetico della scelta stilistica operata. Partendo da tale premessa, la studiosa elabora, rispetto alle *Soleidades*, un modello teorico di analisi che rende possibile la «afloración» dalla silva gongorina di due – tra i tanti possibili, avvisa – imponenti Paradigmi lessico-semantici: del primo è protagonista il Toro, mentre il secondo, intitolato all'Obelisco, è imperniato sulle architetture che invadono i contesti vegetali del poema.

La stessa Blanco chiarisce che il Paradigma [P] si manifesta nel momento in

⁷ Ad esempio, così sintetizza lo schema di relazioni J.M. Rozas («Introducción» a *ed. cit.*, p. 27) rispetto a una delle *Fábulas*: «La *Europa* es una traducción de Marino con estilo gongorista. El *Foetón* tiene un estilo gongorista y una construcción marinista».

⁸ E, in maniera indiretta, anche attraverso la ventina di neologismi colti che, presenti nella poesia del Tassis, Rozas riscontrò essere assenti in Góngora, dalla qual cosa risulta testimoniata la capacità del cordovese di fecondare la creatività dei suoi seguaci.

⁹ J. PONCE CÁRDENAS, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Laborinno, Madrid 2001, p. 135.

¹⁰ M. BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León, León 2012.

¹¹ M. BLANCO, *op. cit.*, pp. 299-300.

cui è possibile riconoscere delle «coincidenzas literales entre [unos fragmentos textuales], distantes entre sí de varios centenares de versos y que se ocupan de temas sin mutua conexión o particular afinidad». Tali frammenti «autorizan a suponer que subyace tras ellos un paradigma verbal, es decir, una agrupación de términos no momentánea y ocasional, es decir sintagmática, sino regular y constante»¹².

Inoltre, l'aspetto interessante della questione, vale a dire, la potenzialità forte del modello d'analisi proposto, è che il Paradigma, pur costituendo «el punto de partida de una tradición» prevede di per sé la possibilità della variazione («de un número indefinido de variaciones»), ovvero, la possibilità di fecondare la «lengua» di epigoni e imitatori affinché ognuno forgi, sull'esempio del «primo promotore» mariniano, il proprio «idiolecto».

Per estar el poema construyendo de modo continuo, fijando y entretejiendo paradigmas como este, sus componentes lingüísticos cobran un cariz idiolectal. Al ser incluidos en un paradigma, estos componentes se integran en un microsistema léxico constituido en, por y para el poema, aunque parcialmente extensible al conjunto de la obra gongorina e incluso capaz de ser importado a textos de otros autores.

Observemos que el paradigma es necesariamente inductor o creador de significado, lo que se deduce de su definición. Desde el momento en que lo definimos como agrupación verbal susceptible de un número indefinido de variaciones, el paradigma establece series de términos mutuamente sustituibles en un lugar determinado que por ello mismo se perciben como semánticamente afines o conexos, aunque no lo sean en el uso común. Para ser más exactos, el significado que les atribuimos en el poema resulta de una combinación de su valor en lengua y del paradigma en que el texto los incluye¹³.

Recuperate in tal modo le coordinate teoriche e metodologiche dell'operazione, non resta, dunque, che procedere all'individuazione di qualcuna di quelle «importaciones» potenziali a cui allude la studiosa all'interno della poesia di Juan de Tassis, nonché alla ricostruzione delle specifiche funzioni simboliche e concettuali di cui si carica la costellazione verbale al centro del Paradigma nel nuovo contesto testuale.

Sondaggi preliminari e cursori hanno offerto riscontri positivi relativamente ad entrambi i paradigmi elicitati da Blanco, per cui si può legittimamente dedurre che in buona sostanza risulta confermata l'applicabilità del modello. Tuttavia, nell'impossibilità di dare conto nel presente lavoro della doppia operazione di verifica, scegliamo di ancorare la nostra lettura al primo dei Paradigmi, quello che ha nel «Toro» il nucleo di significato dominante.

L'operazione è facilitata, ma solo in avvio, dalla possibilità di sfruttare la stessa serie di nessi lessico-semantici da cui prende le mosse la studiosa delle *Soleidades*, per una felice congiuntura – di fonti e di esiti testuali – tra taluni lacerti poetici villamedianini e i corrispettivi gongorini. L'abbrivo comune è dato da un

¹² M. BLANCO, *op. cit.*, p. 307.

¹³ *Ibidem*. Il corsivo, nel presente caso, così come nelle citazioni successive, è di chi scrive.

raggruppamento di termini che coincide con una stereotipata, notissima, cronografia, quella che apre la *Soledad I*, in cui l'elemento taurino fa da nesso essenziale alla catena di immagini:

Góngora (*Soledad I*, vv. 1-5)

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 —
 luciente honor del cielo,
 en campos de zafiro pace estrellas [...].¹⁴

Con uno sforzo di sintesi che, inevitabilmente, impone di rinunciare a molti dei dettagli e dei passaggi logici che conducono al quadro paradigmatico¹⁵, ricordiamo che nella breve sequenza di versi che apre la *silva* — nella versione nota come seconda redazione — la studiosa individua gli elementi che, in virtù della rete costituita dalle riprese e dalle connessioni sintattiche e semantiche (pur con le prevedibili variazioni), anche a distanza di molti versi, si candidano a costituire i Campi lessico-semantiche del Paradigma:

P [C (ROBADOR DE EUROPA: TORO), C (SOL), C (ESTACIÓN), C (FLORIDA)]

All'operazione di "estrazione" dei nuclei fa seguito, prevedibilmente, la loro immissione in una progressione interpretativa che ne svela le funzioni logiche e simboliche: ognuna di quelle stringhe verbali corrisponde a un *concepto*, segnatamente alla specie identificata da Gracián come *agudeza compuesta*, che, in virtù dei significati che addensa al suo interno, organizza «en profundidad el pensamiento del poema»¹⁶. Tali corrispondenze simboliche la studiosa le rintraccia nella «estrecha relación entre el toro y el noviazgo», vale a dire che, sulla base delle corrispondenze che nella paronomasia *novio-novillo* hanno solo la manifestazione iniziale e più immediata, il testo si impegna a reiterare l'assimilazione (nelle descrizioni) tra il bovino e lo sposo, cui si aggiungono i seguenti nuclei lessico-semantiche: il «yugo», che nella lingua comune contrassegna l'unione in coppia di «bueyes» o «vacas», passa ad essere «convocado» nel raggruppamento sintattico che definisce i giovani in procinto di sposarsi («Del yugo aun no domadas las cervices»); il ricorso al corno mitico dell'abbondanza, la «cornu-copia», al fine di tematizzare la fertilità della giovane coppia, concetto affidato, appunto, alla dilogia di «copia» impiegata con la doppia valenza del latinismo (copia=abbondanza) e dell'italianismo «coppia»; in cooperazione con ciò, la cronografia iniziale che, mirabile trasfigurazione del mese di maggio, simboleggia proprio il tempo in cui, per tradizione, si celebrano le nozze. L'intricata rete di connessioni integra il

¹⁴ L. DE GÓNGORA, *Soledades*, ed. di R. Jammes, Castalia, Madrid 1994, p. 195.

¹⁵ L'invito, naturalmente, è a recuperare gli aspetti più minuti della questione attraverso la lettura diretta delle pagine che vi dedica l'autrice: capp. 7-8, pp. 295-340.

¹⁶ M. BLANCO, *op. cit.*, p. 336.

Paradigma di quello che ora, con pertinente attributo, palesa la sua qualità di «toro nupcial» e si spiega in accordo alla materia epitalamica che, com'è noto, alimenta i due terzi dell'azione del poema. Tuttavia, se «la constelación verbal capaz de simbolizar la relación entre la boda, los animales con cuernos, el sol, las flores» riesce ad assolvere la sua funzione paradigmatica è in virtù della sua connessione — questa l'acuta intuizione di Blanco — con la componente ritualistica che accomuna le nozze e la cultura del bovino: l'«orbe de la fiesta, con lo que la fiesta entraña de sacrificio». La celebrazione delle «bodas» dei due umili «campesinos» all'interno delle *Soledades* è intrisa di reminiscenze arcaiche e pagane che certamente Góngora recupera dalle fonti classiche cui attinge (segnatamente, Stazio)¹⁷ e che sono messe al servizio di un messaggio affidato alla portentosa *agudeza compuesta* del toro nuziale, che identifica nel sacrificio ritualistico dell'animale, in primavera, la garanzia del rinnovamento, della riproduzione ciclica e, quindi, della soluzione del caos nella continuità del creato, ciò che in fin dei conti corrisponde ad offrire, sotto le vesti di un banale spaccato di vita rustica, niente di meno che una sintesi della cultura umanistico-rinascimentale¹⁸.

Anche per Villamediana s'impone dunque una medesima progressione analitica: rintracciare le spie che attestino la presenza del Paradigma, per poi verificare in che modo il madrileno, attraverso la creazione di strutture sintattiche inusitate che, combinate tra loro, consentono di giocare con i significanti, guadagna a se stesso il titolo di «mejor seguidor» del Góngora «inventor de una lengua».

Il testo che dà l'abbrivo all'operazione di accertamento del [P] è il sonetto *En el mes más claro*, a junio antecedente:

Villamediana (sonetto 40)

En el mes más claro¹⁹, a junio antecedente,

¹⁷ «El rito, naturalmente de indole pagana y no cristiana, aparte de ser en sentido amplio la materia misma de todo el relato, se insinúa en el desfile procesional de los portadores de regalos, semejante al de un relieve antiguo. Los regalos consisten todos, salvo una orza de miel, en animales muertos, o vivos y dispuestos para ser sacrificados» (ivi, p. 324).

¹⁸ «La boda aldeana de nuestras *Soledades* se percibe pues, a partir de nuestro paradigma, como un rito arcaico, un festival-sacrificio típico de la primavera, y muchos de los componentes del relato podrán aludir a los sacrificios que en la Antigüedad clásica eran pieza obligada de la fiesta nupcial» (ivi, p. 329). La novità sostanziale veicolata dal poema gongorino, tuttavia, segnala la studiosa, si manifesta con ancora maggiore evidenza sul piano del genere, posto che la poesia epitalamica, per l'intero Rinascimento, ma anche presso i modelli latini, assolve funzioni di poesia encomiastica, destinata a celebrare le nozze storiche di alti cortigiani: «El escribir un epitalamio a una boda campesina a imaginaria y anónima fue, antes y después de Góngora, un gesto insólito» (ivi, p. 332).

¹⁹ Nella versione del sonetto offerta da José Francisco Ruiz Casanova, nella sua edizione della *Poesía impresa completa del Conde* (Cátedra, Madrid 1990, p. 116), compare il superlativo relativo «el mes más claro» che rende l'endecasillabo ipermetro e che è assente, invece, nelle letture di Juan Manuel Rozas (VILLAMEDIANA, *Obras*, Castalia, Madrid 1969, p. 161) e da M. Teresa Ruestes (CONDE DE VILLAMEDIANA, *Poesía*, Planeta, Barcelona 1992). È probabile che la versione tralata da Ruiz Casanova sia frutto di una contaminazione con un'altra famosa cronografia, quella di Francisco de Aldana contenuta in un'ottava di *Sobre el bien de la vida retirada*, il cui assetto testuale è vicino a quello di Tassis: «cuanto el planeta claro y rubicundo, / que el más florido abril goza en el Toro» (F. de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. di J. Lara Garrido, Cátedra, Madrid 1997, pp. 236-249).

quando prodigamente le da al Toro
 los rubios rayos de su carro de oro
 el gran planeta en tronos del Oriente²⁰,
 a las márgenes frías de una fuente,
 en suspiros dolor, perlas en flor,
 aquella en cuyo líquido tesoro
 mata celoso Amor la sed ardiente,
 matizando en jazmines las orillas
 que quiso florecer su pie sagrado,
 tiernas, quejosas voces prestó al viento.
 Por él salieron luego a recibillas,
 no salamandria ya de su elemento,
 envidia en ansia, en voces mi cuidado.

Gli editori moderni concordano nel segnalare la familiarità dell'*incipit* villaniano con quello del noto sonetto IX di Petrarca:

Petrarca (sonetto IX)

Quando 'l pianeta che distingue l'ore
 ad albergar col Tauro si ritorna,
 cade virtù da l'infiammate corna
 che veste il mondo di novel colore;
 et non pur quel che s'apre a noi di fore,
 le rive e i colli, di fioretti adorna,
 ma dentro dove già mai non s'aggiora
 gravido fa di sé il terrestro humore,
 onde tal fructo et simile si colga:
 così costei, ch'è tra le donne un sole,
 in me movendo de' begli occhi i rai
 cria d'amor pensieri, atti et parole;
 ma come ch'elta gli governi o volga,
 primavera per me pur non è mai?²¹

Francisco Ruiz Casanova, inoltre, – e non Juan Manuel Rozas, sorprendentemente – aggiunge: «Recuerdan estos versos los iniciales de la *Soledad I* de Góngora». *Incipit*, quello della *Soledad I*, che, grazie ai contributi di Dámaso Alonso, Leo Spitzer, Antonio Vilanova, Donald Mc Grady e Joaquín Rosés²², sappiamo

²⁰ Ruestes legge qui «en troncos del Oriente».

²¹ F. PETRARCA, *Canzoniere*, ed. di M. Santagata, Mondadori (I Meridiani), Milano 1996, p. 44.

²² Si tratta dei noti riferimenti a: D. ALONSO, *Góngora y el toro celeste. Las constelaciones y la designación del tiempo del año en la poesía gongorina*, in H. VON HANS FLASCHKE (a cura di), *Litterae Hispaniae et Lusitanae. Zum fünfzigjährigen Bestehen des Ibero-Amerikanischen Forschungsinstituts der Universität Hamburg*, Max Hueber, München 1968, pp. 7-15, in polemica con L. Spitzer.

avere alle spalle un'illustre genealogia di precedenti, tra i quali emergono il poeta aretino ma anche, e soprattutto, il lusitano Camões, tanto che, riferisce don Dámaso, «los comentaristas del siglo XVII señalaron como fuente directa de Góngora»²³:

Góngora (*Soledad I*, vv. 1-5)

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 –
 luciente honor del cielo,
 en campos de zafiro pace estrellas [...]

ZER, *Una construcción favorita de Góngora*, «Revista de Filología Hispánica», I (1939), pp. 130-236 e *Id.*, *La Soledad primera de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso*, «Revista de Filología Hispánica», II (1940), pp. 151-186 e 389, cui va aggiunto *Id.*, *Zu Góngoras Soledades*, «Romanische Sprache und Literaturstudien», II (1951), pp. 126-140; J. ROSÉS, *El género de las Soledades y las descripciones cronográficas*, in F. CERDAN - M. VITSE (a cura di), *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades*, Anejos de Criticón, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1995, pp. 35-50; D. MCGRADY, *Lope, Camões y Petrarca y los primeros versos de las "Soledades" de Góngora*, «Hispanic Review», LIV, 3 (1986), pp. 287-296. Senza dimenticare i contributi offerti alla questione da E. CARILLA, *Notas gongorinas*, «Revista de Filología Española», XLV (1972), pp. 31-55 o i riferimenti alla stessa disseminati nei monumentali e arcinoti lavori di Antonio Vilanova, Antonio Carreira e Emilio Orozco Díaz.

²³ D. ALONSO, *art. cit.*, p. 9. Donald Mc Grady, invece, nell'articolo menzionato, ha finemente studiato le relazioni tra Lope, Petrarca, Camões e Góngora, stabilendo che l'*incipit* gongorino della *Soledad I* dipende dal verso di Lope «era del año la estación dichosa», e non dal poema di Camões. L'ipotesi di McGrady è certamente convincente, tuttavia ci pare di dover suggerire qui una possibilità aggiuntiva, se non alternativa. Rispetto al fortunato sintagma «la estación florida», sorprende che, dalla fitta rete di commenti al testo gongorino, disseminati in edizioni e saggi, non sia mai emersa la coincidenza con un verso dell'*Idillio* di Marino in endecasillabi e settenari sciolti, *Europa*, di cui è noto che una prima redazione, precedente la pubblicazione de *La Sampogna* (1620), fu stampata a Lucca nel 1607, per cui Góngora poté certamente conoscerlo prima di comporre la *Soledad I*. Nella scena in cui la giovane Europa, ignara dell'inganno che l'attende, passeggia per la «sìdomia riva» con le sue compagne, si legge (vv. 38-40): «Spaziando sen giva / per la stagion fiorita / la bella giovinetta». Ora, pur riservandoci di sottoporre l'intuizione a prossimi e più serrati riscontri, ci pare che a corroborare il possibile prestito mariano cooperino, oltre alla coincidenza testuale, anche il dato macroscopico di una prossimità tematica, considerato che il mito cui è dedicato l'*Idillio* del Marino corrisponde esattamente a quello che sottende alla scena di avvio della *Soledad I* (oltre al fatto che anche l'*immagine* mariniana è offerta in posizione forte, addensandosi in abbrivo della favola) e che anche Marino, com'è stato riconosciuto per Góngora, conferisce forti accenti pastorali al suo racconto mitologico. Al netto delle possibili mediazioni dalle fonti classiche, è un dato che né la «estación dichosa» né la «edad florida» di virgiliana (*florentes aetatibus*) e, quindi, garcilasiana memoria, né la «nova etate», che è l'espressione che ricorre nell'*Europa* di Girolamo Mutio (1551), per contrassegnare la stessa scena, corrispondono al sintagma mariano-gongorino. Il Mutio, tuttavia, adotta come *incipit* della sua egloga in endecasillabi sciolti, *La Europa*, la costruzione «Era né la stagion, che primavera / coronata di fiori, e di verdura...»: non è improbabile che Góngora, se ha condiviso le fonti volgari, oltre che classiche di Marino, abbia provveduto a un gioco combinatorio. L'*Idillio* mariano sarà recuperato più avanti, ancora come elemento assiale nel triangolo Góngora-Villamediana-Marino.

Camões (*Lusíadas*, II, 72,1-3)

Era no tempo alegre quando entrava
No roubador de Europa a luz febea
Quando um e outro corno lhe aquentaba [...]

È evidente, dunque, che ci troviamo di fronte a una classica "incrustación poética" composta da materiali di diversa provenienza, nella elaborazione o rielaborazione dei quali Tassis dà prova di aver assimilato il "sistema de conexiones" del suo ammirato modello²⁴. Ma vediamo come.

Per cominciare, conviene passare rapidamente in rassegna le corrispondenze con i precedenti cronografici che indubbiamente tenne presenti Tassis: nonostante la perifrasi iniziale fissi una coordinata temporale diversa (v. 1: siamo a maggio e non nell'aprile convenzionale), Villamediana recupera da Petrarca lo schema sintattico della proposizione temporale introdotta dal 'cuando' – o anche da Camões, presso il quale la proposizione temporale è persino doppia: «quando entrava [...] quando um e outro corno» –, grazie al quale si ottiene: «quando el gran planeta le da al Toro los rubios rayos [...]» / «Quando 'l pianeta [...] ad albergar col Tauro si ritorna»; mantiene, inoltre, ma solo nella quartina, il presente dell'azione (mentre la proposizione principale passa, nelle terzine, a rappresentare un'azione passata: «aquella [...] quejosas voces prestó al viento»); coincide, ancora, i due testi nella presentazione di una protagonista femminile la cui azione riceve, nel corso del componimento, un analogo svolgimento: «en mayo [...] aquella [la amada] [...] voces costei [...] cria d'amor pensieri».

Parimenti, Villamediana condivide con Petrarca²⁵ il riferimento esplicito al "planeta/pianeta" con Toro/Tauro, soppiantato, tanto nel frammento di Camões quanto in quello di Góngora, dalla perifrasi solamente allusiva al mito. Una certa continuità si avverte anche rispetto all'implicazione semantica della 'cessione' o 'donazione' elicitata dalla quartina: If dove, in Petrarca, Giove, nel tornare alla casa del toro («albergar») concede a questi la «vertù», vale a dire, l'«influsso» che, nel 'cadere' dalle infiammate corna, rigenera la natura («veste il mondo di novel colore»), nei versi di Tassis questa stessa idea – che in Petrarca è offerta in modo implicito –²⁶ risulta chiaramente espressa nell'efficace sintagma avverbiale «pródiamente le da» la virtù che qui coincide con i «rubios rayos» di

²⁴ «su gran estilo renacentista, ya exornado dentro del gusto barroco, gongorizante y por otra parte italianista». Così, Gerardo Diego nel suo *La estela de Góngora*, con un estudio preliminar de Julio Neira, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Santander 2003, p. 118.

²⁵ E anche Aldana, come si diceva più su (cfr. n. 19), relativamente all'ottava contenuta in *Sobre el bien de la vida retirada*: «Cife la frente del metal que al mundo / desnúdo al fin dejó el siglo de oro, / busca a Neptuno el seno más profundo / porque también de feudo a tu tesoro; / cuanto el planeta claro y rubicundo, / que el más fúrodo abríbr goza en el Toro, / mira, te admire, y un millón de abrazos / la Fortuna te de, puesta en tus brazos».

²⁶ L'associazione TORO-CORNA-PRIMAVERA è topica: Santaagata, nell'edizione citata del *Canzoniere* petrarchesco, segnala gli antecedenti virgiliani delle *Georgiche*, del *Bucolicum Carmen* e del *Triumphus Cupidinis* dello stesso Petrarca.

chiara filiazione gongorina, assenti in Camoens. Rimuncia Tassis, piuttosto, ai 'cuernos' (forse perché trattati di immagine eccessivamente plastica e con inevitabili richiami burleschi), presenti invece negli altri autori e in tutta la tradizione precedente (dal Virgilio delle *Georgiche* fino al Cartujano, a Salinas etc.)²⁷.

Al di là delle discrepanze derivanti dal dettaglio cronologico (maggio, a fronte dell'aprile petrarchesco)²⁸, che i commentatori del *Canzoniere* fanno dipendere da una reminiscenza dantesca (*Paradiso*, X, 30), e oltre la connotazione di tale dettaglio (per la quale «mes claro, a junio *antecedentes*» acquisisce un valore e una funzione quasi locativo-spaziali), è da segnalare che la 'stagione' fa capolino nell'ipotesi italiana piuttosto tardi, solo nell'ultimo, splendido verso: «primavera per me pur non è mai»²⁹.

Tuttavia, il dato che imprime una virata al nostro discorso è costituito dal fatto che Ruiz Casanova segnala per questi versi del Conde un'infiltrazione mitologica, nella quale risiederebbe, secondo il curatore, la vicinanza con Góngora. Nella sua nota al testo si legge:

Villamediana, mediante una perfrasis en la que se incluye la alusión mitológica al rapto de Europa (Ovidio, *Met.*, Libro II), sitúa la acción en el mes de mayo. Recuerdan estos versos los iniciales de la *Soledad Primera* de Góngora³⁰.

Ora, ad uno sguardo attento, costa riconoscere nella quartina villamediana una perifrasi che alluda in forme dirette all'episodio del ratto d'Europa³¹, a

²⁷ Tuttavia, Tassis impiega l'immagine, «cuando sus cuernos copia son de flores» (il riferimento è, in questo caso, alla cornucopia), nel sonetto *Muda selva deidad pisó la mora* (vd. *infra*). Sulle implicazioni burlesche del riferimento alle corna, si veda M. BLANCO, *op. cit.*, pp. 316-317 e, in relazione specifica con l'ellissi villamediana, che, animata da una spiccata preoccupazione per il decorum, investe anche il complesso dei riferimenti al riso, presenti in Marino e alcuni suoi ipotesti, si vedano J. PONCE CÁRDENAS, *op. cit.*, p. 146 e C. BARBOLANI, *Ancora sul Marino in Spagna*, «Rassegna europea di letteratura italiana», IV (1994), pp. 53-71, pp. 65-67.

²⁸ Nella *Fábula de Europa* la coordinata temporale torna ad essere maggio, il 20, segnatamente. Ora, secondo J. Ponce Cárdenas questa cronologia discenderebbe dai *Fassti* di Ovidio, con la conseguenza, quindi, che la corrispondenza si darebbe con la costellazione dei gemelli e non più con quella del toro. Si veda: *Id.*, *Sobre amplificación y minuitio: el Rapto de Europa en los versos de Marino y Villamediana*, «El Confronto literario», XVII, 33 (2000), pp. 127-147, p. 131.

²⁹ M. SANTAAGATA, *ed. cit.*, p. 46, sottolinea, nell'annotazione al sonetto IX, l'efficace allitterazione PRIMAVERA Pék Me PuR non è MAI. Oltre alla sua, si consulti anche la più recente edizione di Rosanna Bettiari, Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, 2 voll., Einaudi, Torino 2005.

³⁰ F. Ruiz Casanova, *ed. cit.*, p. 116.

³¹ Poiché non argomenta oltre, se non comprendiamo male, il ragionamento dell'editore corrispondente a quanto segue: l'allusione al mito deriverebbe dalla presenza della lessema 'planeta': non essendo il Sole un pianeta ma una stella (pianeta non viene nominato né in Camões né in Góngora), ed essendo questi, il «gran planeta», colti che conferisce prodigalmente i «rubios rayos» al toro, l'immagine alluderebbe pertanto alla trasformazione di Giove in toro. In cooperazione con ciò, il sintagma preposizionale con valore locativo, «en tronos del Oriente» rinvierebbe, per dilogia, tanto al fatto che il Sole è «el señor de Oriente», posto che lì è dove nasce, quanto al fatto che il misfatto fu consumato, effettivamente, nell'orientalissima Sidonia fenicia. Alla lettura di Ruiz potrebbe aver contribuito anche l'immagine contenuta nella prima terzina, in cui l'amata è colta nell'atto di calpestare con «pie sagrado» le fioriture del giardino prossimo alle rive, mentre abbandona al vento teneti

meno di non aggrapparsi, per mera deduzione sillogistica affidata a un rinvio semantico di secondo grado – e dimenticando per un momento che l'assimilazione del «señor de Orientes»³² (il Sole) al pianeta è expediente piuttosto abusato nella metaforica astronomica tradizionale –, al fatto che il fenomeno astronomico in sé, la costellazione del Toro che tematizza la quartina, promani effettivamente dal mito ovidiano, posto che, com'è noto, una volta violata la giovane Europa, Zeus-toro ascende al cielo proprio per catasterismo.

Ad ogni buon conto, tutto quanto segnalato fino a questo punto rivela che la cronografia del Tassis addensa al suo interno precisamente i quattro Campi lessico-semantici che compongono il Paradigma elaborato da Mercedes Blanco:

P [C (SOL-RAYOS) ----- «rubios rayos de su carro de oro»³³
 C (TORO) ----- «le da al Toro»³⁴
 C (ESTACIÓN) ----- «el mes [más] claro, a junio antecedente»
 C (FLORIDA) ----- «mirando en jazmines las orillas/que quiso
 florecer su pie sagrado»]

In questa declinazione villamediana del paradigma, tuttavia, in virtù della centralità e della densità del verso «los rubios rayos de su carro de oro» –in cui l'allitterazione della liquida performa il verso sino quasi a generare una ipotiposi: si plasma sotto gli occhi del lettore la scena ignea– l'elemento semanticamente più ricco risulta essere la deità luminosa e non il toro (come nell'asse Petrarca-Camoenes-Góngora): lì dove, in effetti, ci si sarebbe attesi la comparsa delle corna del toro, viene offerta un'altra metonimia, quella del carro di Febo, più vicino dunque al testo lusitano, ma con l'esaltazione del dato che è Febo colui che dà la luce»³⁵.

Tuttavia, vale la pena a questo punto segnalare al lettore che la maggiore piechezza di significato dei singoli campi lessico-semantici mutuati dall'idiolletto

lamenti: «tiernas, quejosas voces prestó al viento»; immagine, il cui statuto mitico riceve un avallio parziale dal fatto che Villamediana, nel raccontare la scena del ratto nella sua *Fábula de Europa*, segnala: «a la playa no muda, / en cuya margen Eco desordena / su regalado acento; / echó a perder querellas en el viento» (si vedano i vv. 410-413 dell'edizione di *Las Fábulas mitológicas*, Conde Villamediana, a cura di L. Gutiérrez Arranz, Reichenberger, Kassel 1999, pp. 425-426).

³² Così lo nomina nuovamente Villamediana nella *Fábula de Faetón* (v. 311) e, poco più avanti, ai vv. 716-718: «al gran planeta la serena frente, / a cuyos rayos de oro opaco seno / hace su oposición por accidente», e, nel v. 831: «del trono ardiente la deidad más alta». Già all'altezza del v. 267 Faetón aveva domandato a sua madre Climene «¿soy hijo del mayor planeta / que conduce áureo carro al mar salado...?» (ed. cit., pp. 211-212).

³³ CONDE DE VILLAMEDIANA, *Fábula de Faetón*, v. 707: «con los rayos del sol su rostro enciende». E ancora, quando viene descritto l'inverno, vv. 715-717: «de natural color eclipsa ajeno / al gran planeta la serena frente, / a cuyos rayos de oro opaco seno» (ed. cit., pp. 231-232).

³⁴ Nel nucleo semantico confluiscono tanto il referente animale quanto quello astronomico, unitamente al rinvio mitico, a condizione che si ammetta che risulta contenuto nello stesso riferimento astronomico.

³⁵ Effettivamente, chiarisce M. Blanco: «El sujeto de la subordinada que expresa la cronografía no es ya una descripción del sol (el planeta que distingue l'ore) sino una perifrasis que se refiere a la constelación de Tauro (el mentido robador de Europa, media luna los rayos de su frente... luciente honor del cielo) que absorbe toda la fuerza del sol, reduce "todo el sol" a ser "rayos de su pelo"», *op. cit.*, p. 311.

delle *Soleidades* è testimoniata in Villamediana, più che nella cronografia segnata, in un segmento che in qualche modo costituisce il suo rovescio complementare: il catasterismo finale del toro. Se, difatti, si osserva la splendida sequenza in cui, nella favola mitologica cha ha ad oggetto l'episodio del ratto di Europa, si narra la (seconda, ormai) transustanziazione dell'animale:

El toro que de Amor ministro electo
 para facilitar dulce conceto
 fue en recíproca fe de amor ardiente
 al cielo trasladado,
 en diáfanos campos
 estrellas pace, etéreos bebe lampos,
 donde de lumbre eterna coronado
 hacia Orión extiende
 de su pie diestro el bipartido rayo
 y con el otro atiende
 la alma estación del floreciente mayo³⁶

non si mancherà di notare un infittimento, nella rete testuale, dei prestiti gongorini (integrali: *bipartido*, *alma*, *estrellas pace*; o parziali) tutti coinvolti nella tessitura del P, a fronte del quale, tuttavia, si registra una parallela riduzione della carica concettista degli stessi. Sembrebberne un controsenso, eppure il testo, accogliendo al suo interno i lessemi «toro», «rayo», «estación», «floreciente», attesta i singoli campi semantici nella loro letteralità, senza per questo perdere di funzionalità, dal momento che il coefficiente di *inventio* lo recupera sul piano della tecnica di costruzione della scena: fortemente dinamizzata dai movimenti compiuti dall'astro-animale («extiende de su pie», «con el otro atiende»), essa descrive con i materiali prelevati dall'ipotesi gongorino l'immagine che, di fatto, è precondizione a quello (sul piano logico, il catasterismo antecede, necessariamente, la cronografia), mirabilmente invertendo la sequenzialità e le direzioni dei referenti semantici.

Se è vero che la «architettura tematica que elabora Villamediana en cada uno de sus poemas trasciende el poema mismo: lo instaure y, a la vez, lo relaciona con sus otros poemas de tema mitológico al compartir una misma red de símbolos y estrategias lingüísticas»³⁷, la pregnanza della costellazione verbale che stiamo osservando viene dimostrata dalla ricorsività di questa all'interno di un altro noto sonetto del Conde, di fattura più spiccatamente cultista e, per questo, ritenuto tra i più enigmatici:

Muda selva deidad pisó la mora
 en los dubios crepúsculos del día,
 canora Delia o Cipriá que nació
 undosa en Tétis no, de blanca Aurora.

³⁶ CONDE DE VILLAMEDIANA, *Fábula de Europa*, ed. cit., vv. 765-789, pp. 740-741.

³⁷ L. GUTIÉRREZ ARRANZ, *La poesía de tema mitológico de Villamediana*, in C. PHILLIPS - M. VIÑE - F. SERRALTA (a cura di), *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. I, GRISO, Pamplona 1996, pp. 367-372, p. 370.

Los senos vagos de Pomona y Flora
Primavera animada concedía

al que en su margen apacible cría
la rica arena, a quien su planta hoy dora.

Segunda margen de zafir del cielo
deidad brama celosa en su ribera,
cuando sus cuernos copia son de flores,

dónde cisne lascivo ya quisiera
en blancas plumas, cómplices de amores,
facilitar más cauteloso vuelo³⁸.

Il nostro [P] risulta testimoniato dall'addensamento dei seguenti elementi: nella coordinata cronologico-ambientale «en los dubios crepusculos del día» siamo indubbiamente autorizzati a riconoscere una variante del nostro campo semantico C [SOL]. La formula è sintatticamente ricalcata, per parallelismo, sul noto verso «de los dudosos términos del día» che appare in chiusura della *Soledad I* (v. 1072), dove viene segnalato che Himeneo, al fine di affrettare il godimento che attende i novelli sposi, anticipa la comparsa della stella vespertina, Venus, che fa capolino all'imbrunire («cerúlea ahora»), proprio a indicare agli sposi che possono ritirarsi. Alla ripresa sintattica fa da contrappeso un'inversione semantica, posto che Villamediana, che identifica Europa con la stessa Venere, impiega la stringa per designare l'incipiente luce del mattino e non quella del «anocheceer»³⁹.

³⁸ Per le ragioni espresse da I. Arellano nel suo *Sobre la poética del conceptismo culto: El soneto de Villamediana "Muda seba deidad pisó la mora" y los problemas de coherencia crítica*, «Revista de literatura», LV, 10 (1993), pp. 487-506, p. 489, n. 6, scegliamo di non citare dalle edizioni del sonetto approximate da Rozas, Ruiz Casanova e Ruestes; tuttavia, preferiamo alla versione proposta dallo stesso Arellano la trascrizione offerta da J. PONCE CÁRDENAS, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, cit., pp. 139-140.

³⁹ In realtà, fa notare M. BLANCO (op. cit., p. 331), nella doppia indicazione «cerúlea ahora, ya purpúrea guía» (vale a dire che la Venere della sera è la stessa stella che aveva aperto il giorno), Góngora sta sfruttando un ipoteso seneciano, segnatamente, un passaggio della *Medea* in cui viene menzionata proprio la «gemini previa temporis stella». Diversamente, per quanto attiene al passaggio villamediano, J. Ponce Cárdenas, oltre a suggerire che l'autore nel suo testo potrebbe star emulando acaso el conocido soneto *De Europa y Júpiter* incluso por Lope en las *Rimas*, più che sull'aspetto sintattico-formale dell'espressione (non segnala la coincidenza sintattica con *Sol. I*, si concentra sul concetto a cui rinvia: la luce crepuscolare (del crepuscolo matutino), riconoscendovi piuttosto un richiamo al *Polyfemo* e a un altro passaggio della *Soledad I* (il noto «crepusculos piñandos»), oltre che una ripresa dalle *Metamorfosi* di Ovidio: «Esa incierta luz crepuscular también la evoca Góngora en el *Polyfemo*, referida a la tarde (v. 72, "pisando la dudosa luz del día") y al comienzo de la *Soledad I*, cuando el peregrino asciende por los acantilados "entre espinas crepusculos pisando" (v. 48). Podemos deducir, por tanto, que la cadena temática formada por la tríada de elementos *pisar-crepusculo-dudoso* (o *incierto*) sirve de base para la elaboración de estos dos versos; donde se ejecuta una variación sobre el citado verso, ya que se sustituye el epíteto habitual («dudoso») por el infrecuente cultismo ("dubio")», que Tassis pudo tomar de la descripción ovidiana del Palacio del Suerro. En aquel lugar suntuoso, el suelo irradia *dubiaque crepuscula lucis* o "crepusculos de luz dudosa" (*Metamorfosis*, XI, v. 596)». Il primo ad aver chiarito che si tratta di una connotazione mattutina, tuttavia, correggendo le letture offerte a commento da Rozas e Ruiz Casanova, è stato Arellano, nell'articolo più su citato (vd. pp. 495-496).

In secondo luogo, nella giuntaura «Segunda margen de zafir del cielo» è possibile registrare il riferimento alla posizione zodiacale del Toro (e, con essa, alla ricorrenza tematica del catasterismo), seconda alla casa dell'Ariete, che, in cooperanza con il sintagma «Primavera animada», ovvero, «Europa, como si se trarata de una florida Estación dotada de alma y movimiento»⁴⁰, fornisce il Campo semantico C (ESTACIÓN); il riferimento ai doni di Pomona e Flora concessi al toro bianco, o, più avanti, ai fiori con i quali la giovane inghirlandata le corna del toro, inaugurano invece nel testo il C (FLORIDA). Fin troppo icastica è, poi, la tematizzazione della dominante C (TORO) nella consueta resa perifrastica «deidad celosa» (in probabile corrispondenza con la protagonista femminile, la «deidad mora»), sebbene sia da segnalare la innovativa ibridazione compiuta dall'autore ai danni del bramoso toro, stavolta combinato, anche se solo in via desiderativa («ya quisiera»), con il cigno sotto le cui sembianze Giove-Zeus sedusse Leda⁴¹. Tutto interno al corredo dei *pendant* stabili del motivo è, invece, il riferimento a «los cuernos» come «copia de flores»: secondo la dilogia già abilmente impiegata da Góngora, la coppia di corna inghirlandate con abbondanza di fiori

se funda en otro paradigma, de estructura más simple que el que hemos analizado, inducido por la palabra *cornucopia* (cuerno de la abundancia), y el complejo mitológico-astrocnómico de la cabra Amaltea, nodriza de Júpiter, convertida en la constelación de Capricornio. Este P (COPIA), paradigma de "copia", que consiste en agrupar de manera repetida la palabra "copia" y un elemento del campo semántico de "toro" (*copia*, C (toro)) puede ser visto como una simplificación o ramificación de P (toro) y su valor figurativo y simbólico, mucho más obvio, puede reducirse a un puro concepto por equívoco⁴².

Ciò premesso (la verifica iniziale, era stato annunciato, era preliminare a un'operazione di riscontro più articolata), alla luce dei dati emersi e del postulato del paradigma se reconvocono todos los demás elementos del P⁴³, conviene ora tentare di dar conto della rifunzionalizzazione specifica del toro gongorino da parte di Juan de Tassis, ovvero, del tipo di ricodificazione semantica a cui esso viene sottoposto, avvalendosi dell'arsenale comune all'intera compagine dei gongoristi: *el arte de ingenio*.

⁴⁰ J. PONCE CÁRDENAS, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, cit., p. 141.

⁴¹ Rifiutando la punteggiatura di Rozas, il quale propone «dónde, cisne lascivo ya, quisiera», e recuperando la «premiante intensidad del adverbio "ya quisiera"», è possibile condividere l'interpretazione di Ponce Cárdenas: «Júpiter, quien bien quisiera asumir otra vez la forma de cisne - co-mo aquella ocasión en que poseyó a Leda - para poder así gozar de Europa en la misma ribera, sin tener que demorar el placentero encuentro hasta que haya concluido la verdadera travesía marítima». Per ulteriori dettagli (interpretativi o legati alle fonti del sonetto) si vedano le pagine ad esso dedicate dallo stesso J. PONCE CÁRDENAS, *Góngora y la poesía culta*, cit., pp. 139-143, p. 141. Vale la pena rinviare al contributo di I. Arellano, *art. cit.*, precedente quello di Ponce, per una serie di chiarificazioni aggiuntive al testo, soprattutto a detrimento della spregiudicata lettura fornita da Hans Felten (v. nota 4 dell'art. cit. di Arellano) il quale nel «cisne lascivo» riconoscerebbe la spia del tema omoerotico che, dalla sua prospettiva, innerva il testo (p. 493).

⁴² M. BLANCO, *op. cit.*, p. 319.

⁴³ *Ibid.*, p. 332.

Si rende opportuno a questo punto additare ancora un passaggio intermedio, di snodo, nel quale viene palesata una serie di elementi nuovi che successivamente l'autore integrerà nel "suo" Paradigma. Ci troviamo di fronte al famoso e suggestivo Palazzo del Sol⁴⁴, all'interno della *Fábula de Faetón*, quando, all'altezza della stanza 41 ci viene fatto assistere alla radiante descrizione dello zodiaco riprodotto sull'edificio. In primo luogo, viene riferito che:

El animal de Colcos, que ligero
abrió seno de Tetis inconstante,
norte después al que surcó primero
las ondas atrevido navegante,
raptor lascivo sigue en forma fiero,
mentido nadador⁴⁵ y dios amante.
(*Faet.* vv. 385-392)

Senza essere nominati, ma allusi perifrasticamente come la "lingua" del modello impone, appaiono in successione Ariés («el animal de Colcos»), rappresentato dal «vellocino-carnero», e il nostro Tauro («norte después al que surcó primero...»), raptore lascivo e «mentido nadador» (qui il «smentido robador» della *Soledad I* ha subito una diffrazione (raptor-nadador) a vantaggio, appunto, del suo nuovo contesto d'azione: l'acqua).

In effetti, in questo che, non a caso, abbiamo definito un passaggio intermedio, i due catastrofici animali appaiono giustapposti e garantiti nella loro autonomia simbolica dalla presenza dei rispettivi adomi leggendarî. Ciò perché Tassis condivide con Góngora quella «special compiacencia [ce lo ricorda Orozco Díaz] por las referencias a los signos del zodiaco. A ellos acude para la determinación temporal de forma frecuente»⁴⁶. Difatti, nel caso del primo segno, quello dell'Ariete, non si può evitare di notare che l'espressione perifrastica «el animal de Colcos» è un calco evidente della protasi con valore di determinante temporale che apre un famoso sonetto (imitato anche da Salcedo Coronel) in cui Góngora, nel 1585, descrive il passaggio del Sole nella casa dell'Ariete:

⁴⁴ Circa la splendida architettura del Palazzo de Febo, si veda la lettura emblematica offerta da L. Gutiérrez Arranz nel suo studio *El universo mitológico de Villamediana. Guía de lectura*, Reichenberger, Kassel 2001, pp. 26-38, oltre all'articolo, della stessa Gutiérrez Arranz: *Villamediana «arquitecto canoro»: la construcción del Palacio del Sol en la Fábula de Faetón*, in C. SROJOSTETZKI (a cura di), *Actas del V Congreso de la Asociación Siglo de Oro (ASO)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main 2001, pp. 691-699. E si vedano anche i poco lusinghieri giudizi espressi da Mercedes Blanco («el bronco y escarpado poema de Juan de Tassis», così definisce il *Faetón*) nelle pagine corrispondenti in *La estela del Polifemo o el florecimiento de la Fábula barroca (1613-1624)*, «Lectura y signo. Revista de literatura», V, 1 (2010), pp. 31-68, dove, tra le altre cose, si legge proprio che: «Cada octava suele estar organizada en torno a un concepto, del mismo que en Góngora aunque con menos destreza» (p. 40).

⁴⁵ Più avanti, per designare l'aquila che rapì Ganimede: «mentida forma, si deidad alada, / volante fue raptor del garzón de Ida» (*Faet.*, vv. 459-460).

⁴⁶ E. Orozco Díaz nel suo *Los sonetos de Góngora (antología comentada)*, edición e introducción de J. Lata Garrido, Diputación de Córdoba 2002, p. 125. Lo studioso riconosce in questo *incipit* del componimento «un cierto recuerdo o paralelismo de culta perifrasis de sentido temporal que vemos en la poesía del que podríamos llamar barroco medieval, concretamente en Gómez Manrique» (p. 124).

Tres veces de Aquilón el soplo airado⁴⁷
del verde honor privó las verdes plantas,
y al animal de Colcos otras tantas
ilustró Febo su vellón dorado...⁴⁸

In esso ricompaiono due dei campi semantici del Paradigma: l'animale e il sole che offre i suoi raggi – letteralmente, «ilustra» – il vello dell'animale. Tornando al segmento del *Faetón*, ciò che più interessa segnalare è che il campo semantico dell'acqua, che per statuto contrassegna e marca con forza il mito correlato al primo segno zodiacale – la famosa spedizione marina degli Argonauti impegnati, con Giasone e Medea, nel recupero a Colcos, nella Tessaglia, del «vellón dorado», a guardia del quale era posto un dragone – finisce in realtà per essere associata al secondo dei referenti astronomici, vale a dire, al toro rapitore. Ossia, l'impressione che se ne ricava è che ingredienti concettuali del primo stiano progressivamente passando al secondo mito/zodiaco, quello che comincia ora ad essere qualificato come «atrevido navegante». L'esito dell'operazione è ancora più evidente se comparato con un'analoga cronografia di passaggio, quella che apre la scena del ratto di Europa nell'omonima *Fábula*, resa però attraverso referenti zodiacali espliciti e in forme decisamente più anodine:

La lumbre esclarecida
de un toro conducida,
cuando a los verdes piélagos se ofrece
sol ya en Tauris parece
y en efecto contrario
que con Tauris el sol entra en Acuario⁴⁹.

È pur vero che la stessa formulazione classica del mito (da Mosco a Ovidio) prepara in qualche misura a questo slittamento, per l'enfasi impressa al momento in cui il toro bianco compie l'azione di gettarsi in mare e, diretto a Creta⁵⁰, trascina la giovane a guisa di imbarcazione o di pesce⁵¹, avendo il cielo come meta finale della crociera (una progressione che riunisce, in tal modo, i tre elementi: terra, acqua, aria); tuttavia, il nostro frammento genera la chiara impressione che è la metafora iniziale ad essere prolungata ed estesa alla seconda, condizionandola con i suoi attributi – «surcó», «atrevido navegante» – in nuova associazione con il più gongorino «mentido nadador». Tanto è così che, nella stessa *Fábula de Faetón*, nella medesima sezione dedicata alle decorazioni dell'edificio,

⁴⁷ Vale a dire: tre inverni, tre anni di sofferenza.

⁴⁸ La citazione è dalla menzionata edizione a cura di E. Orozco Díaz, XXXII, p. 123.

⁴⁹ CONDE DE VILLAMEDIANA, *Fábula de Faetón*, ed. cit., vv. 450-455, p. 427.

⁵⁰ In quasi tutte le versioni del mito viene sottolineata in questo punto l'acquiescenza del toro Zeus a Eros vincitore il quale determina, effettivamente, che la destinazione iniziale, Creta, venga soppiantata dal cielo quale nuova meta.

⁵¹ In realtà, ancor prima che cominci la traversata, la giovane figlia di Agenore opera la metamorfosi quando invita le compagne accorse in spiaggia a montare in groppa al toro che le trasporterà «velut nave».

questa variazione verrà spinta fino all'eccesso di transustanziare direttamente il toro gongorino – «el robador de Europa» – in un pilota militare (*conducta*, specifica il narratore) con tutto il suo corredo lessicale di taglio tecnicista: *tropa*, *secuaces*, *bajel*, *popa*, *fanal*, *triuñfo*...

Por campo undoso el robador de Europa
el apacible peso⁵² conducia,
viscosa el mar, el viento *alada tropa*
de *envidiosos secuaces* le ofrecia;
sin norte no, bien que a *bajel sin popa*,
con *ardiente fanal* Amor es guía,
cuyo *triuñfo* feliz en la ribera
sobre florido tálamo le espera⁵³.

Da una parte, pertanto, continua a offrirsi all'osservazione il nostro Paradigma: [P (ardiente fanal: SOL) – (robador de Europa: TORO) – (florido tálamo: ESTACION FLORIDA)]; dall'altra, è evidente che la scena della fuga del toro dalle rive fenicie, invasa da un linguaggio da spedizione militare – nella quale si avvertono, anche in questo caso, reminiscenze o sopravvivenze del già segnalato mito argonauta – sta subendo una ricodificazione linguistico-semantiche, nonostante l'autore adottò la cautela di incorniciare la sequenza all'interno di due riconoscibilissimi prestiti gongorini, il primo e l'ultimo endecasillabo dell'ottava (è come se Villamediana potesse un freno, un limite, alla sua "desautomatización"), versi che provano a restituire la scena marina al contesto bucolico originario del mito («campo undoso», «florido tálamo») e, diremmo, della *Soledad* che ispira il passaggio.

Non c'è da esitare. Villamediana sta modificando, arricchendolo di un nuovo Campo semantico, il Paradigma del toro nuziale. Se qualche dubbio residuo ancora sopravvivesse, il metodo delle coincidenze testuali a distanza di molti versi, e persino con altri testi, consacrato dalla professoressa Blanco, consentirà di offrire ulteriori corroborazioni.

Ora è quando si impone all'attenzione del nostro discorso il secondo dei «mundos prestados» di Tassis segnalati in apertura del presente lavoro: il mondo di Giambattista Marino. Nella *Fábula de Europa* del Conde de Villamediana che sappiamo essere, grazie ai riscontri puntuali di Juan Manuel Rozas⁵⁴, una

⁵² Rozas suggerisce di leggere 'paso'.

⁵³ CONDE DE VILLAMEDIANA, *Fábula de Fraetón*, ed. cit., vv. 473-480, pp. 221-222.

⁵⁴ J.M. ROZAS, *Marino frente a Góngora en La Europa de Villamediana (con una nota sobre el cultismo gongorista)*, in *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso en su cincuentenario*, Buenos Aires 1975, pp. 372-385, poi in Id., *Sobre Marino y España*, Editora Nacional, Madrid 1978, pp. 69-88. Si tratta, in effetti, del risultato della conflazione tra traduzione e parafrasi, nelle cui ampliazioni Tassis si serve dello stile gongorino. Sui rapporti tra l'idillio marino e la favola del madrieno hanno successivamente offerto contributi illuminanti anche C. BARBOLANI, *art. cit.*; F. Pedraza, nel prologo alla edizione facsimile citata (pp. xxxix-xxliii); L. Gutiérrez Aranz, nell'edizione e nello studio (sull'universo mitologico di Villamediana: pp. 90-105) già citati; e J. Ponce Cárdenas, oltre che nel già menzionato *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, in un breve *excursus* ecdotico, *Dos notas a la Fábula de Europa*, «Dicendas», 16 (1988), pp. 267-270 e,

libera imitazione dell'idillio favoloso del napoletano, ritroviamo il nostro «fraudento bajel, toro furtivo» (v. 422) che, nell'ipotesi mariniana⁵⁵ (a sua volta fortemente indebitato sia con il II idillio di Mosco che con i *Dionysiaca* di Nonno di Panopoli e i *Carmina* oraziani⁵⁶), appare in successione designato prima attraverso una similitudine – «quasi rapido pesce» lo definisce – e poi metaforizzato in «animata nave», ripresa anche da Villamediana:

Más la ninfa llorando,
con áurea vela el piélagο cortando,
sin alma viene en animada nave⁵⁷.

Più segnatamente, la comparazione toro-nave Marino la recupera da Mosco, nell'idillio del quale, in traduzione latina, si legge «Dorsum ubi substraverit, recipiet, velut navis»:

G.B. Marino, *Idillio, Europa*

Iva la bella Europa
sparsa le bionde trecce, il mar solcando.

soprattutto, nel puntualissimo *Sobre amplificado y minuto*, cit., pp. 127-147. Proprio dai riscontri effettuati per quest'ultimo lavoro, Ponce ricava la convinzione che Villamediana abbia maneggiato direttamente l'edizione mariniana del '20 e non la versione precedente (p. 133, nota 10).

⁵⁵ Marino pubblicò *La Sampogna* a Parigi nel 1620, tuttavia, come già segnalato più su, pubblicò il suo primo idillio *Europa* a Lucca, già nel 1607, con il sottotitolo «della Sampogna idillio XXXV». La disposizione degli undici idilli riproduce, a maniera di calligramma, il disegno di una 'sampogna' con undici canne, secondo lo stile classico del *technopaegnon* che risale a Teocrito. Inoltre, «il rinvenimento delle fonti volgari del primo idillio marino, *Europa*, ha permesso di salire invece il nuovo genere alle *epifrasis* delle egloghe pastorali in endecasillabi sciolti (dal Muzio, al Paterno, a Bernardo Tasso) e, sul piano metrico, alle odi neoclassiche del medio Cinquecento [...] il Marino sembra essere davvero il primo a dare il titolo di "idillio" a queste composizioni e ad associarle a un metro flessibile e cantabile [...] E infatti solo dopo il trattamento di *Europa* che la grazia delicata dell'idillio conquista la ribalta, sganciandosi progressivamente dalla primitiva struttura di selva di endecasillabi e settenari, per approdare a una complessa polimetria» (si veda l'introduzione all'accurata edizione, già citata, di Vania De Malté, pp. X-LIX, p. XLVII).

⁵⁶ Per quanto attiene a Mosco, a quanto pare, Marino si servì della traduzione francese di Henri Estienne del 1579, mentre per i *Dionysiaca* di Nonno attinse alla traduzione latina realizzata da Eilhard Lubin, stampata ad Hanau nel 1605. È Ponce Cárdenas a segnalare i *Carmina* oraziani – sfuggiti alla De Malté – come fonte aggiuntiva a Ovidio, Claudiano, Mosco e Nonno, per alcuni passaggi dell'idillio marino (si veda Id., *Sobre amplificado y minuto*, cit., pp. 128-129).

⁵⁷ Curiosamente, l'alto numero di occorrenze dell'aggettivo «animada/o» all'interno della poesia di Villamediana non viene ascritto a un effetto del magistero marino, ma percepito come stilema dell'autore; difatti, a partire dalla clausola appositiva «primavera animada», I. Arellano chiarisce che «sobre todo el calificativo de "animada" es un esilema frecuente que remite en Villamediana a la metafrazionación de una belleza, femenina ias más veces» (Id., *Sobre la poética del conceptismo culto: El soneto de Villamediana "Muda selva deidad pius la mora" y los problemas de coherencia crítica*, «Revista de literatura», LV, 110 (1993), pp. 487-506, p. 499. Al contrario, tuttavia, esso potrebbe corrispondere proprio a un nuovo prestito attinto al Marino e, indirettamente, alla congerie di fonti cinquecentesche che mediano la sua relazione con le versioni greche e latine del mito se, come riferisce la De Malté, «Da una rosa di autori allora freschi di stampa discendono invece una serie di temi, *topoi*, *paroi*, *role* tematiche, usate in accezione nuova o arguta (come «animato», «nostro», «trattare») che confezionano una lucida vernice barocca al nucleo classicheggiante del componimento» (ed. cit., p. 243.)

De l'animata nave,
era Amor il nocchiero,
et ella stessa, e passaggiera e merce.
Erano remi le taurine braccia,
era timone il corno, e vela il velo,
che 'ngravidato e gonfio,
di placid' aura e di secondo vento,
la portava veloce [...]⁵⁸.

Appare evidente che Villamediana ha recuperato ed assimilato da Marino, congiuntamente ai suoi ipotesi, la corrispondenza toro-nave. Tuttavia, a ben vedere, né in Marino né in Góngora il composto terraqueo raggiunge l'estremo di trasformarsi in quel primo Giasone a quattro zampe che, non solo solca, ma domina ed esercita il suo impero sui mari⁵⁹. Si presti attenzione ad ulteriori occorrenze del motivo, tutte tratte dalla favola mitologica:

1. Trémula, pues, Europa, arrepentida
de su credulidad, ya convencida,
la insignia de Amaltea da a su mano
por el Tetis ya dominio cano
y con la otra el lúbrico ornamento
niega al blando elemento...
(vv. 399-404)
2. Residenciando pues, la propia vista
incrédulo discurso
admira el raudo curso
del Tifis peregrino
y al simulado Jason divino,
que de Neptuno corta la agua clara
(vv. 503-508)

3. ...viendo que osado toro
la lleva por los orbes de Neptuno,
cuya impertiosa mano
ley pone bipartida al golfo insano.

⁵⁸ Ed. cit., vv. 276-285, p. 263.

⁵⁹ La lettura che si sta proponendo qui riceve conforto da un'osservazione di C. BARBOLANI (art. cit., pp. 68-69) circa gli elementi discordanti tra la versione mariniana e quella di Villamediana (la studiosa definisce la versione del Tassis «un poemetto profondamente altro» da quello del Marino, p. 62) e la centralità assunta presso quest'ultimo dall'elemento acquatico: «Ma merita di essere sottolineato anche il ben maggiore protagonismo dell'acqua, che nei modelli classici e nel Marino si concentrava nella seconda parte dell'episodio, mentre in Villamediana è già fortemente presente nella prima parte». Ponce, dal canto suo, nota con noi l'accento posto dall'aristocratico madrilenno sull'implicazione semantica del dominio e del potere su cui esso si fonda: «se insiste en el poder del portentoso toro: «cuya impertiosa mano / ley pone bipartida al golfo insano» (Id., *Sobre* amplificato y minuto, cit., p. 142).

pielago que le hiciera temeroso
al argonauta que cortó primero
el no violado imperio de las ondas (vv. 602-608)⁶⁰

I riferimenti al Tetis, leggendario mare preindico, a Tifide, timoniere della nave di Argo e guida degli Argonauti, al «simulado Jason divino», all'«argonauta que cortó primero el no violado imperio de las ondas», mostrano come Tassis stia inaugurando in quel punto – ancora una volta, rinnovando Marino con gli arnesi affiliati dal concettismo di Góngora – un Paradigma i cui Campi semantici:

- [C (AGUA – prima: Sole)
C (TORO)
C (BARCO – con le varianti di «Nave» e «Bajel»)
C (EMPRESA – a copertura delle aree semantiche di Aventura e Expedición)]

si stanno ponendo al servizio di un portentoso complesso di chiavi esegetiche. I toni trionfalistici, o comunque esaltatori della conquista, sembrano valorizzare l'idea della violazione epica dei limiti e dei confini umani, in ragione della scoperta e dell'acquisizione di conoscenza che l'esperienza porta con sé; una conoscenza 'militante', raggiunta non già attraverso la semplice avventura di matrice fortunosa, bensì attraverso l'impresa concepita e strutturata, teleologicamente, come una «spedizione». L'«osado piloto», «toro epico» (questo il senso progressivamente acquisito dal gabbellamento da argonauta), primo comandante di una campagna attraverso gli elementi, diventa il simbolo di ciò che è inusitato e, insieme, dell'epifania coincidente con il viaggio, occasione in sé, per il condottiero, di un primato: «argonauta que cortó primero»⁶¹.

Senza pretendere di convertire Villamediana in un redivivo Virgilio o Ovidio, poeti impegnati, nei loro rispettivi anni di produzione, a codificare forme di espressione epica alternative alla grande epopea rappresentata dall'*Iliade* e dall'*Odissea*, sembra tuttavia piuttosto evidente che il «paladín aristocratico de Góngora» (Pedraza), all'interno del contesto mitologico (sia delle *Fábulas* che dei componimenti più brevi, ma soprattutto in relazione alle prime), nell'intento di valorizzare e di esaltare una certa estetica «de lo heroico», ottiene di esumare proprio la matrice epica del racconto mitologico.

⁶⁰ Così annota il passaggio Gutiérrez Arranz: «El poder de Júpiter abarca ya no sólo el ámbito terrestre, sino también el marino, dominando incluso el pielago que infundiera temor al primer toro en las ondas, domina las aguas» (ed. cit., p. 434).

⁶¹ In questa direzione, tale lettura si pone in contraddizione con i due noti passaggi in cui, nelle *Soledades*, si pronuncia un'invettiva topica contro il «primer navegante» il quale, mosso unicamente dalla sua «codicia», è accusato di infrangere i limiti posti all'uomo dalla volontà divina. In effetti, il motivo, che fu caro al Conde, ricorre ancora in altri testi i quali, se da una parte non accolgono l'associazione toro-argonauta, confermano tuttavia l'influenza delle *Soledades*, proprio nella direzione della tradizione consolidata del *Malhaya* a quel che primo. Al fine di celebrare il giro del mondo di Magellano, il tema dell'impresa ricorre nel sonetto «Este en selva inconstante alado pino»; e anche in «Ligurino Jason abeto alado», dove, tuttavia, l'immagine marittima maschera irrimediabilmente l'esperienza del *desengaño* esistenziale.

Nell'articolo con il quale Vicente Cristóbal apre il numero di «Lectura y signo»⁶² dedicato a *La fábula mitológica barroca*, ci viene ricordato che tale etichetta generica, assegnata all'epillio dagli autori di epoca aurea ma inevitabilmente mantenuta dai critici moderni⁶³, in qualche misura oscura, rende sommarie e opaco il dato corrispondente al fatto che, in virtù della loro origine, questi racconti in parte lirici e in parte narrativi costituiscono *ab ovo* un sottogenere epico, le cui radici affondano nei piccoli (nel senso di brevi) poemi grecolatini – costola in chiave minore della grande epopea omerica (*méga biblón*, *méga kakón*) – nello stile degli epilli propugnati dai neoteorici d'ispirazione alessandrina. «Con su dominio de la cultura clásica, especialmente de la literatura latina»⁶⁴, afferma Cristóbal, Villamediana ragiona e compone in consonanza con l'estetica primitiva del genere; allo stesso tempo, tuttavia, risponde alla chiamata attualizzante (stilistica ed estetica) dello *zeitgeist* barocco, attraverso i correttivi timidamente prodotti dal suo *ingenio* e che investono sia il piano formale⁶⁵ che, lo si è visto, quello retorico e contenutistico. In relazione a quest'ultimo, ad esempio, si pone ancora all'attenzione del lettore la novità introdotta da Tassis in un punto nevralgico del tessuto narrativo del poemetto, con l'effetto di incrementare il tasso di epicità del dettato poetico. Si è detto che Marino «riusa» abbondantemente il precedente del panopolitano, soprattutto per lo sviluppo della componente marittima del racconto che in Nonno, appunto, si impone su quella terrestre. Dalla «última gran composición épica de carácter pagano, escrita a mediados del siglo V d.C.»⁶⁶, Marino, e con lui lo spagnolo, preleva il segmento in cui un personaggio nuovo, un navigante greco,

⁶² V. CRISTÓBAL LÓPEZ, *La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas*, «Lectura y signo», 5 (2010), coordinato da J. Ponce Cárdenas e A. Bègue, pp. 9-30.

⁶³ Basti pensare a José M. Cossío e alla sua classica silloge critica *Fábulas mitológicas en España*, 2 voll., Espasa-Calpe, Madrid 1952, poi ristampata presso Istmo, Madrid 1998. A Villamediana sono dedicate le pp. 460-477.

⁶⁴ V. CRISTÓBAL LÓPEZ, *ari. cit.*, p. 18. L. Gutiérrez Arranz osserva analogamente che: «Cuando crea sus fábulas recreando unos mitos de todos conocidos, asume las expectativas del metro y del género creadas por la tradición, y afronta la recreación como un desafío a la manera de crear, entendiendo el trabajo del escritor como un reto estético» (EAD, *La poesía de tema mitológico*, cit., p. 369).

⁶⁵ Gli studiosi concordano nel ritenere che dall'abbandono dell'ottava, comune alle altre *Fábulas* del Conde, a favore della silva derivi un certo grado di complicazione degli effetti resinati: L. GUTIÉRREZ ABRANZ (*El universo mitológico*, cit., p. 90) sostiene che «Un metro diferente al de las fábulas anteriores, la silva, hace de la *Europa* un poema ágil, pero de una sintaxis compleja que, al no estar apoyada en la estructura métrica de la octava, resalta las fórmulas estructuradoras que usa el autor»; con maggiore pregnanza C. BARBOLANI (*ari. cit.*, p. 62) osserva che «La mancanza di uno schema e di una rima fissa fanno infatti dell'idillio italiano una forma lineare e duttile, anche se il Marino ne arricchisce i versi di complicate corrispondenze interne (serie vocaliche speculari, rimalmezzo, assonanze artificiose) che vogliono compensare in qualche modo la scorrevolezza del discorso, sempre però melodioso ed agile. La silva gongorina scelta dal poeta spagnolo, sulla scia del grande esempio delle *Soledades*, si caratterizza anch'essa per la mancanza di schemi e la libertà; di esse però il Villamediana fa un ben diverso uso, in modo da garantire l'omogeneità sostanziale di un discorso denso, con alternanza di versi a rima baciata e di versi liberi, in un intermittente infoltirsi che caratterizza questa forma metrica».

⁶⁶ J. PONCE CÁRDENAS, *Sobre amplificación y minuto*, cit., p. 135.

osserva attonito l'*adynaton* costituito dal toro che naviga portando in groppa l'«animado peso». Segue un discorso di trentadue esametri in cui il navigante esprime la sua sorpresa, in stretta osservanza a un codice retorico in cui Ponce riconosce le tracce della «etopeya moral»; ora, il dato rilevante è che mentre in Nonno il parlamento occupa «una trentina di versi, seguiti dal Marino, che li incornicia anzi con un dicit iniziale [...] A questo punto il Villamediana introduce, è vero, un «piloto argivo»⁶⁷ che dà la stura alla serie di riferimenti simbolici al mito argonauta, nucleo paradigmatico della spedizione, di cui progressivamente si imbeve il testo e che, come si è visto, rivoluzionando i rapporti tra i significanti, ottengono che narrazione e discorso siano messi al servizio di un nuovo oggetto semiotico. Tuttavia, la virata lessico-semantiche compiuta dalla favola del Tassis non è sollecitata soltanto dalle spie ricavabili dalla sua relazione verticale con fonti e ipotesi. Un riverbero, ma forse addirittura una giustificazione ultima all'innovazione villamediana, proviene anche dalla dimensione pragmatica del testo, ovvero, dalla orizzontalità degli effetti extratestuali ricercati dall'autore. Basta, difatti, recuperare i «segni» contenuti nella breve dedica iniziale a Don Fernando de Toledo, Duca d'Alba, per rendersi conto che, in fondo, sin dal principio, «lo heroico» premeva dalla latebra dell'intenzionalità autoriale affinché funzionasse da egida simbolica dell'intero svolgimento poematico. Come sottolinea Gutiérrez Arranz, la tirata di versi iniziale è, com'è da attendersi, «enfocada sobre las claves de la fábula»⁶⁸. L'esaltazione delle qualità militari del dedicatario, «nieto de Martes, y Martes no segundo», è strumentale, in realtà, al monito ad abbandonare l'ozio attuale e a riprendere l'attività bellica, destinata a successi certi (lo assicura proprio l'esito positivo della battaglia trasfigurata nella conquista amorosa di Giove-toro), poiché da essa la sua fama risulterà accresciuta e, ancora, da essa ricaverà la liberazione dagli «oscuros fueros del olvido»:

templo tendrás de acentos construido,
contra el orden del tiempo reservado
de los oscuros fueros del olvido,
a cuyos ecos solos
pondrán límites estrechos los dos polos,
que, si te das a conocer al mundo,
nieto de Marte, y Marte no segundo,
bien que fortuna oprima mi fortuna,
tronco tú, ya feliz, no sólo rama
del árbol generoso de la fama,
a la luz acogido de tu sombra,
muda parecerá la voz que nombra
en argivo esplendor *dardania llama*,
cuando mejor templado mi instrumento
ponga leyes al mar, leyes al viento,

⁶⁷ C. BARBOLANI, *ari. cit.*, p. 64.

⁶⁸ L. GUTIÉRREZ ARRANZ, *El universo mitológico*, cit., pp. 89-91.

porque, si docta Musa
de servil opresión mi plectro excusa,
y votado tu acero
pudiere al nombre tuyo consagrarme,
farò cantar le Muse al suon de gli Arme⁶⁹.

Ciò detto, il lettore non può certo mancare di notare che il testo ottiene di corredare la «clave» delle Armi del suo *pendant* tradizionale, le Muse incaricate di cantare le gesta del Marte castigliano, solo attraverso la mediazione e il sostegno di un richiamo mitico ormai sommaramente familiare al presente lavoro: «la voz que nombra en argivo esplendor dardania llama» è la voce di un aspirante nuovo Omero che attende di vedere consacrato il proprio nome dal buon esito delle imprese del condottiero di cui canta, «árbol generoso» (il Duca), nel cono della cui ombra spera di essere accolto.

Anche questa funzione encomiastica deve dunque aver contribuito agli slittamenti e alle declinazioni impressi da Tassis al «toro nupcial» del paradigma iniziale. Se nell'«idillio di Marino il «nocchier argivo» Acheo, calcando Nonno, intinava al toro:

Chi vide mai? dove s'intese, o quando,
che nuotator cornuto
golfo ondoso varcasse [...]
Errasti audace toro,
toro inesperto, e mal accorto, errasti.
Non fu da Giove fatta
Navigabil la terra⁷⁰

il Paradigma del toro argonauta appena ricostruito, con «agudezas» composte con le matrici del sistema espressivo gongorista, ha finalmente reso «navigabil la terra», dando dimostrazione di quanto afferma lo stesso Conde de Villamediana relativamente alla propria «docta musa» (dotta, in quanto gongorista e marinista), che «Docta Musa de servil opresión mi plectro excusa».

MARIA ROSSO

JOVELLANOS E MELÉNDEZ VALDÉS
NEL CROCEVIA POETICO DEL SETTECENTO

1. Nel *Curso de humanidades castellanias*, redatto probabilmente intorno nel 1794, Jovellanos afferma: «La definición más exacta que nos parece se podrá dar de la poesía es el lenguaje de la pasión o de la imaginación animada, formado por lo común en números regulares»¹. Per quanto la formulazione non sia originale e si limiti a tradurre fedelmente la teoria di Blair², ha tuttavia il merito di aderire al proposito di specificare le peculiarità del genere lirico, tradizionalmente accorpato dai precettisti nell'ampio concetto di «poesia», che ingloba genericamente una varietà di opere letterarie concepite come «imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente», secondo la nota definizione di Luzán³. Beninteso, in alcune pagine della *Poética* dello stesso Luzán appaiono riferimenti alle «passioni», ma con una connotazione negativa quando sono il nucleo portante di componimenti destinati «totalmente al deleite y entretenimiento»: sebbene fra questi non manchino testi apprezzabili «por la mucha gracia y belleza poética que en sí encierran», tuttavia la perfezione va ricercata nell'«adeguato connubio di «utilidad y deleite» e nel rispetto della verisimiglianza, «que necesariamente se requiere, para que sea provechosa la poesía»⁴. Il pensiero illuminista di Jovellanos resta fautore della finalità utilitaria e didascalica di una letteratura orientata dai modelli consacrati dal neoclassicismo, ma allo stesso tempo si mostra ricettivo nei confronti delle istanze culturali della sua epoca, in particolare alla valorizzazione dell'esperienza e delle sensazioni⁵, che si è diffusa sulla scia dell'epistemologia di Locke e Condillac. È pertanto disposto a riconoscere «il linguaggio della passione e dell'immaginazione» come tratto

¹ G.M. DE JOVELLANOS, *Lecciones de poética*, in *Id.*, *Obras publicadas e inéditas*, ed. de C. Necedal, Rivadeneira, Madrid 1858, vol. I, pp. 137-146, p. 137.

² H. BLAIR, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [1783], Troutman & Hayes, Philadelphia 1853, p. 421: «The most just and comprehensive definition which, I think, can be given of poetry, is, "that it is the language of passion, or of enlivened imagination, formed, most commonly, into regular numbers"». Com'è noto, l'opera venne tradotta «ufficialmente» in Spagna da José Luis Munárriz nel 1798-99 e scatenò un'accesa polemica tra i sostenitori di Blair e quelli di Bateau, divulgato in Spagna da Agustín García de Arrieta (*Principios filosóficos de la literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*, Sancha, Madrid 1797-1805, 9 voll.). Cfr. I. MONTIEL, *José Luis Munárriz, traductor de Hugh Blair*, in *Id.*, *Ossión en España*, Editorial Planeta, Barcelona 1974, pp. 219-224.

³ I. DE LUZÁN, *La poética*, ed. de R.P. Sebold, Cátedra, Madrid 2008, p. 190.

⁴ *Ivi*, pp. 182-183 e 187.

⁵ Cfr. D.T. GIES, *Sensibilidad y sensualismo en la poesía dieciochesca*, in G. CARNERO - I.J. LÓPEZ - E. RUBIO (a cura di), *Ideas en sus paisajes: Homenaje al profesor Russell P. Sebold*, Universidad de Alicante, Alicante 1999, pp. 215-224.

⁶⁹ CONDE DE VILLAMEDIANA, *Fábula de Europa*, ed. cit., vv. 39-58, p. 410.

⁷⁰ G.B. MARINO, *Europa. Idillio IV*, in *Id.*, *La Sampogna*, ed. cit., vv. 336-347, p. 267.