

UN CASO DI INTERTESTUALITÀ MULTIPLA*

Questo lavoro nasce dalla curiosità, che era rimasta inappagata, d'indagare più a fondo nelle radici del sonetto herreriano *D'el fresco seno lúcido, l'Aurora*, del quale mi sono occupata diversi anni fa¹. La prima delle notizie raccolte sulle connessioni del testo di Herrera con testi precedenti proviene dal prologo di Rioja ai *Versos de Fernando de Herrera*², ripreso poi da J. M. Blecua nell'edizione critica dell'*Obra poética*³, e fa derivare il sonetto da un epigramma di Quinto Lutazio Catulo. Altre indicazioni di O. Macrí⁴ sull'esistenza di due sonetti dello stesso argomento e ulteriori notizie provenienti da Fucilla⁵ mi hanno consentito di costituire un corpus che ha la propria ragion d'essere nell'omogeneità dell'argomento o del «tema come schema macrostrutturale semantico del testo»⁶. Il mio interesse era accentrato sulle composizioni cinquecentesche di ambito petrarchista, in quanto in stretto rapporto con l'opera di Herrera; perciò il problema di un diretto influsso del Petrarca, come tramite fra Catulo e le altre poesie raccolte, si poneva implicitamente, nonostante nessuno dei critici o degli editori delle singole opere ne avesse fatto cenno. Il *Canzoniere*⁷, miniera inesauribile per tutti gli imitatori del Petrarca, sia italiani sia spagnoli, mi ha fornito un sonetto che, nelle terzine, riprende il tema dell'epigramma latino. Si è trattato, dunque di individuare, attraverso i rapporti

*. Caro Guido, quel giorno di novembre del '46, al mio ingresso all'Università di Cagliari, non avrei immaginato che il giovane professore, biondino e un po' spaesato, che eri tu allora, avrebbe orientato la mia scelta professionale e guidato le mie prime esplorazioni scientifiche. Nel ricordo di quei giorni lontani e con la salda amicizia di tutti questi anni ti dedico le pagine che seguono con l'augurio di molti, molti anni sereni.

1. *La Luz de la Aurora. Variantes en dos sonetos de Fernando de Herrera*, Actas del VIII Congreso de la AIH, Brown University, Providence R. I. 23 -29 agosto 1983, Istmo, Madrid 1986, vol. II, pp. 409-18.

2. Ed. a cura di A. COSTER, Bibliotheca Romanica, Strasburgo 1914, p. 21.

3. Anejo XXXII del Boletín de la Real Academia Española, Madrid 1975, vol. I, p. 416.

4. In un esemplare dell'ed. Coster cit., di proprietà del prof. Macrí ho trovato la trascrizione manoscritta del sonetto di Rainieri e di quello di Lomas Cantoral.

5. J. G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Anejo LXXII della R.F.E., 1960.

6. A. GARCÍA BERRIO, *Una tipologia testuale dei sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola*, in «Lingua e Stile» XV, 1980, n. 3, pp. 451-478 (454).

7. Mi giovo dell'ed. UTET a cura di E. BELLORINI, Torino 1929.

paradigmatici intercorrenti fra i vari testi, un sistema che affiora in Quinto Lutazio Catulo⁸:

Constiteram exorientem Auroram forte salutans
 quom subito a laeva Roscius exoritur:
 Pace mihi liceat, coelestes, dicere vestra;
 mortalis visust pulchrior esse deo.

Petrarca⁹:

Il cantar novo e 'l pianger delli augelli
 in sul dì fanno retentir le valli,
 e 'l mormorar de' liquidi cristalli
 giù per lucidi freschi rivi e snelli.

Quella ch'à neve il volto, oro i capelli,
 nel cui amor non fur mai inganni né falli,
 destami, al suon delli amorosi balli,
 pettinando al suo vecchio i bianchi velli.

Così mi sveglio a salutar l'aurora
 e 'l Sol ch'è seco, e più l'altro ond'io fui
 nei primi anni abagliato e son ancora.

I' gli ò veduti giorno ambedui
 levarsi insieme, e 'n punto e 'n un'ora
 quel far le stelle e questo sparir lui.

Anton Francesco Rainieri¹⁰:

Era tranquillo il mar; le selve e i prati
 scuoprian le pompe sue, fior frondi al cielo;
 e la notte sen già squarciando il velo,
 e spronando i cavai foschi et alati;

scuotea l'aurora da capegli aurati
 perle d'un vivo trasparente gielo;
 e già ruotava il Dio, che nacque in Delo
 raggi di liti Eoi ricchi odorati:

quand'ecco d'occidente un più bel sole
 spuntogli incontro serenando il giorno,
 e impallidì l'orientale imago.

8. In COSTER, ed. cit., p. 21.

9. Ed. cit., vol. II, p. 50.

10. *Lirici del '500* a cura di L. BALDACCI, Milano 1975, p. 227.

Velocissime luci eterne e sole,
con vostra pace, il mio bel viso adorno
parve alhor più di voi lucente e vago.

Annibal Caro¹¹:

Eran Teti e Giunon tranquille, e chiare,
sol spirava Favonio, e fuggia Clori,
l'alma Ciprignia inanti i primi albori
ridendo empia d'amor la terra e 'l mare.

La rugiadosa Aurora in ciel più rare
facea le stelle, e di più bei colori
spargea le nubi e de' monti uscia fori
Febo, qual più lucente in Delfo appare.

Quand'altra Aurora in più vezzoso ostello
apparve, e rise, e girò lieto e puro
il Sol, che sol m'abbaglia, e mi disface.

Volsimi incontro alhora, e vidi oscuro
(santi lumi del ciel con vostra pace)
l'oriente, che dianzi era sì bello.

Ramírez Pagán¹²:

Sosegado esta el mar, selva y prados;
la hoja y flor su pompa muestra al cielo,
la noche vi rompiendo apriessa el velo
sus cavallos herir negros y alados.

Scyntia dexa los campos plateados
de un trasparente y christallino yelo,
resplandecían del señor de Delo
los orientales rayos colorados.

Cuanto otro Sol más puro de occidente
veys donde assoma serenando el día,
la ymagen oriental descolorando.

Y dixo: eterna luz sola y ardiente
suffrid en paz la hermosura mía
que más clara que vos se va mostrando.

11. *I fiori delle rime de' poeti illustri* a cura di GEROLAMO RUSCELLI, Venezia 1558, p. 17.

12. In FUCILLA, op. cit., p. 61.

Lomas Cantoral¹³:

El mar y el ayre estavan sosegados,
 sólo Favonio aspirava en buelo
 suave y manso, y de la noche el velo
 roto, mostravan su beldad los prados.

Arrojava el Aurora de rosados
 dedos, mil perlas de un luciente yelo,
 y rodeava el Dios que nació en Delo
 de rayos su sagrada faz dorados.

Quando otra bella Aurora de Occidente
 salió riendo, y descubrió más puro
 el sol que sólo al sumo Sol me adiestra.

Quedó luego a su luz pobre y oscuro
 (divinas lumbres, con licencia vuestra)
 el claro amanecer del Oriente.

Fernando de Herrera¹⁴:

D'el fresco seno lúcido, l'Aurora
 de tierno ielo perlas esparzia,
 i con purpurea frente alegre abria
 el esplendor suave qu'atesora;

El sereno confin d'Euro i de Flora,
 con la rosada llama, qu'encendia
 Delio, aun no roxo bien, al nuevo dia
 esclarece i esmalta, orla i colora,

Cuando sale mi Luz, i en Oriente
 desmaya el puro ardor; ¡ô vos, del cielo
 vagas Lumbres! si tanto se consiente,

Digo con vuestra paz, qu'en mortal velo
 mas que vos bella aparecio, i fulgente
 mi Luz, qu'onora el rico Esperio suelo.

Naturalmente non si tratta di un corpus esaustivo: sparsi nelle varie

13. Ivi, p. 131.

14. In COSTER ed. cit., p. 204 che utilizza l'edizione curata da F. PACHECO, Sevilla Gabriel Vejarano, 1619 sulla cui attendibilità cfr. i miei *La luz* cit. e *Se non Herrera, chi?* in «Studi Ispanici», Pisa 1982, pp. 33-69; 1983, pp. 103-127; 1984, pp. 43-76; 1985, pp. 43-72; 1986, pp. 21-59.

antologie italiane e spagnole cinquecentesche sarà possibile rintracciare altri testi con lo stesso tema o nei quali compaiono motivi già attuati in quelli che saranno oggetto del nostro studio. Tuttavia non è scopo di questo lavoro costituirne a mia volta un'antologia, così com'è solo in parte quello di dimostrare la filiazione dei vari sonetti dall'epigramma di Catulo, dal sonetto di Petrarca o da quello di Rainieri. Desidero, invece, verificare uno dei tanti casi di intertestualità documentabili in sede letteraria e decifrare come in quel «reticolato di altri testi¹⁵» che è l'opera letteraria, diacronicamente, alcuni codici si mantengano vitali o come tra gli interstizi di questi s'insinuino grandi o piccole innovazioni.

Nel sistema che abbiamo appena delineato l'epigramma di Catulo, rispetto alle altre composizioni, rappresenta un elemento anomalo quanto al codice metrico, ma esso vi rientra in quanto capostipite della stereotipia della serie, considerando stereotipia «il prodotto di un continuo riutilizzo culturale»¹⁶. L'epigramma, perciò, sarà assunto solo come dato di riferimento storico, eludendone l'analisi, operazione questa che non rientra nelle mie competenze.

Identificati, quindi i componenti del nostro sistema, è abbastanza agevole individuarne i motivi comuni. Eccoli:

i primi cinque sonetti iniziano con la descrizione della natura nella calma serena dell'alba, che occupa la prima quartina; solamente Herrera riduce la descrizione a parte del v. 1;

segue la comparsa dell'aurora che in Petrarca occupa tutta la seconda quartina; in Rainieri, Ramírez Pagán e Lomas Cantoral le sono dedicati i vv. 5 e 6 mentre in Caro la descrizione si prolunga fino al primo emistichio del v. 7 e in Herrera si estende dall'ultima parte del v. 1 fino a tutto il v. 4;

il sorgere del sole è situato in Rainieri, Ramírez Pagán e Lomas Cantoral nei vv. 7 e 8, in Caro nel secondo emistichio del v. 7 e nel v. 8 e in Herrera occupa tutta la seconda quartina;

alla donna che appare come altra aurora o altro sole vengono riservati i vv. 9 – 11 in Petrarca, Rainieri, Caro, Ramírez Pagán e Lomas Cantoral; in Herrera i vv. 9 e parte del 10;

15. Prendo l'espressione da M. RIFFATERRE, *Semiotica della poesia*, il Mulino 1983, p. 189. Ma cfr. anche C. SEGRE, *Intertestuale / Interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti* in *La parola ritrovata*, Sellerio, Palermo 1982, pp. 15-28.

16. La frase è di C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 348.

i sonetti si chiudono con il raffronto fra la bellezza della donna e gli astri, impegnando i vv. 12 – 14 all'infuori di Herrera che l'anticipa al secondo emistichio del v. 10 (vv. 10 – 14); in Petrarca non c'è raffronto ma identificazione della donna con il sole.

Siamo, dunque, in presenza di testi che hanno una forte coerenza tematica e una matrice comune, identificabile nell'epigramma di Catullo. C'è subito da aggiungere, però, che l'acquisizione del tema di Catullo e principalmente del motivo¹⁷ dell'invocazione agli astri inizia a partire dal sonetto di Rainieri. Il Petrarca assume dell'epigramma il saluto all'aurora, di cui ripete l'intero sintagma, mentre il rapporto tra la bellezza dell'amata e il sole, pur presente nel sonetto, si sviluppa in modo del tutto diverso, sia nella localizzazione della donna, che spunta contemporaneamente al sole e dalla stessa parte, sia nell'identificazione dell'amata con l'astro nascente.

Se pure il sonetto di Rainieri disloca nella prima quartina la descrizione della natura sul far dell'alba e nei vv. 5 e 6 quella dell'aurora, rispettando in parte la disposizione del testo petrarchesco, i rapporti tra i due sonetti a livello di forma del contenuto si esauriscono qui. Se mai un'incisiva presenza del codice petrarchesco, ma del *Canzoniere* in generale, non del sonetto in particolare può essere rilevata a livello di forma dell'espressione¹⁸.

Più facilmente individuabili sono i debiti che Rainieri ha verso l'epigramma latino. Catullo gli fornisce la materia su cui si sviluppa il sonetto: ci sono tutti gli elementi principali, l'aurora che sorge, un personaggio che appare, l'allocuzione ai celesti con l'affermazione della superiorità della bellezza del personaggio rispetto a quelli. Ma Rainieri arricchisce la stringatezza dell'epigramma introducendo elementi nuovi che preparano l'arrivo dell'aurora: la tranquillità del mare, il rigoglio della natura e la bella metafora della fuga della notte.

17. Utilizzo qui la distinzione fra tema e motivo qual'è formulata da C. SEGRE, *Avviamento* cit. p. 349: «Si chiameranno temi quegli elementi stereotipi che sottendono tutto un testo o una parte ampia di esso; i motivi sono invece elementi minori, e possono essere presenti in numero anche elevato... I motivi hanno maggior facilità a rivelarsi sul piano del discorso linguistico...».

18. Agli influssi del Petrarca segnalati da BALDACCIO (*Lirici* cit. pp. 227-28) *tranquillo il mar, fior frondi, squarciando il velo* e *viso adorno* sono da aggiungere: la stessa sequenza di boschi e prati nel son. «Né per sereno ciel»; *d'un vivo e trasparente gielo* che trova corrispondenza con l'inizio del son. «D'un bel, chiaro, polito e vivo ghiaccio»; *ruotava... i raggi* presente nel son. «Già fiammeggiava l'amorosa stella», v. 4 nel quale, fra l'altro, figurano due stelle *gelose*, una a oriente e l'altra a occidente. Anche i *capegli aurati* sono luogo comune del *Canzoniere*.

L'*exorientem auroram* di Catulo acquista, nella seconda quartina, luminosità e colore nella metafora personalizzante in cui il trasferimento semantico si realizza attraverso i *capegli aurati* dai quali l'auro-ra scuote le *perle d'un vivo trasparente cielo*. Due metafore, dunque che inovano profondamente il modello latino con l'acquisizione di un nuovo codice, quello petrarchesco, che impone un rapporto diverso col referente.

Come nell'epigramma la donna appare in locale opposizione rispetto al sole, ma, anche in questo caso, l'arricchimento semantico del sonetto proviene dall'abbondanza di connotazioni che assicurano, già nella prima terzina, la preminenza della bellezza muliebre.

Il vocativo *coelestes*, riferito da Catulo agli dei, si trasferisce in Rainieri in un appello alle *velocissime luci eterne e sole* con uno spostamento di codice: il cielo non è la sede degli dei ma il luogo di avvenimenti astronomici con i quali la donna gareggia. Irrigida nel suo blocco sintagmatico resta la dichiarazione *con vostra pace*, che proviene invariata da Catulo.

Il filo che collega il sonetto di Rainieri all'epigramma di Catulo si rivela, dunque, tenue e limitato alla forma del contenuto. Sul piano della forma dell'espressione il nucleo tematico fornito dal testo latino si dipana in immagini e collegamenti nuovi, gli scarni suoi dati si arricchiscono nel testo di Rainieri nell'intreccio con una rete di suggerimenti di altra provenienza. Paradigmatico, quindi il rapporto che lo lega all'epigramma; sintagmatico, invece, il livello di connessioni con il *Canzoniere* petrarchesco, del cui codice Rainieri dimostra di essersi appropriato, utilizzandolo coerentemente alle proprie esigenze e alle proprie capacità.

A proposito del sonetto di Annibal Caro, data la contemporaneità di questi con Rainieri, per Fucilla «es difícil decidir cuál fue la adaptación y cuál el modelo. Nos inclinamos a creer que la versión de Rainieri es el original y la de su amigo su imitación, no tanto a causa de su anterioridad de publicación, lo que tiene alguna validez, cuanto a causa de la mayor simplicidad de expresión en el soneto de Rainieri comparada a la composición de Caro. La imitación generalmente se revela por medio de una forma más elaborada, más bien que viceversa¹⁹».

Non voglio entrare nel merito dell'asserzione di Fucilla, e l'accetto, sia pure con qualche riserva. È certo, comunque, che nel sonetto di

19. *Estudios* cit. p. 62.

Caro²⁰ la descrizione della natura all'alba si arricchisce, rispetto a quella di Rainieri, di altri attanti: *Favonio, Clori, l'alma Ciprignia* nella doppia connotazione di Venere, stella del mattino, e dea che *empia d'amor* il creato. Contro questo stuolo di personaggi mitologici, l'aurora del v. 5 appare, invece, connotata realisticamente da *rugiadosa* e dai *più bei colori* delle nubi; così pure il sole che le reminiscenze mitologiche (*Febo, Delfo*) non sottraggono al più domestico *de' monti uscia fori*.

La donna appare, come in Rainieri, nel v. 9 definita *altra Aurora* ma connotata contemporaneamente sia come Venere, della quale compie ridendo, *rise*²¹, lo stesso atto, sia come sole che *sol m'abbaglia e mi disface*. È proprio in questa terzina che Caro si allontana dal modello innovandolo, abolendo l'opposizione oriente vs occidente, che era in Rainieri, e introducendo il *più vezzoso ostello* che riporta a dimensione più modesta l'ambiente nel quale la donna fa la sua comparsa. Più sensibile ancora è questa razionalizzazione nella lezione del 1569 in cui l'amata *un più vezzoso ostello / aperse* senza peraltro che il poeta rinunci, in entrambe le lezioni, a utilizzare per lei la metafora solare. Questa anzi gli consente non soltanto il gioco *Sole – sol* ma il prolungamento della stessa in *m'abbaglia e mi disface*. Ma anche questo, che sembra essere l'unico apporto di novità ascrivibile a Caro, trova la sua fonte in Petrarca dal quale il primo riprende non solo l'identificazione della donna con il sole ma anche l'*abagliato* (v. 11)²².

Nell'ultima terzina la ripresa di *santi lumi del ciel, con vostra pace* è l'implicito riconoscimento del debito che Caro ha nei riguardi di Rainieri più che di Catulo. Tuttavia la modestia delle innovazioni apportate al tema originario se testimoniano della partecipazione di Annibal Caro al grande movimento petrarchista cinquecentesco, convince contemporaneamente della scarsa originalità della sua adesione.

20. Il testo del sonetto subisce alcune varianti nell'ed. delle *Rime del Commendatore Annibal Caro*, Venezia 1569: vv. 1-2 *Eran, l'aere tranquillo et l'onde chiare / sospirava*; v. 7 *sparse le nubi, e i monti; uscia già fuori*; vv. 9-10 *quando altra aurora un più vezzoso ostello / aperse, e lampeggiò sereno, e puro*; v. 12 *volsimi e 'n contro à lei mi parve oscuro*.

21. Nell'ed. 1569 si perde questo rapporto.

22. Questo lessema può derivargli dall'altro son. petrarchesco «Qual mio destin, qual forza o quale inganno» dove *e'l chiaro lampo / che l'abbaglia e lo strugge* è certamente all'origine non solo del *m'abaglia e mi disface*, in quanto quest'ultimo è sinonimo di *strugge*, ma anche del *lampeggiò* della lezione del 1569. *Mi disface*, poi, è presente nel son. «Onde tolse Amor l'oro», v. 10 *quel celeste cantar che mi disface*.

Il titolo *Soneto a Nuestra Señora del alva* premesso al testo di Ramírez Pagán sembrerebbe escluderlo da questa nostra analisi, data l'estraneità del codice religioso al sistema di testi che abbiamo raccolto. Secondo Fucilla si tratta di una *vuelta a lo divino* attuata semplicisticamente attraverso il titolo. «Es posible que Ramírez fuera aquí bajo la influencia de la reacción contra Petrarca empezada por Malipiero. Sin embargo, el hecho de que él era hombre de Iglesia y como tal, naturalmente, predispuesto a adoptar este procedimiento, pudiera indicar que su versión fue ideada independientemente de otros factores... representa uno de los primeros ejemplos de un poema a lo divino escrito durante el renacimiento español²³».

Certo abbiamo a che fare con una traduzione che perde molto dello smalto delle immagini di Rainieri, pur conservandone la struttura generale, lo schema e molte parole in rima, compatibilmente con la differenza delle due lingue. Eppure, nonostante l'opacità di questa traduzione, vi sono elementi di novità rappresentati dal timido affacciarsi dell'io narrante sia nel *vi* del v. 3 sia nel *veys* del v. 10 quasi a testimoniare la propria presenza e a invitare a partecipare al miracolo dell'epifania della Vergine. Sono forse proprio queste le spie attraverso le quali possiamo intravedere l'«hombre de Iglesia» intento a conferire un alone divino a un poema assolutamente umano. Così pure l'apertura della seconda terzina con quel *Y dixo*, che introduce il discorso diretto, assente in Rainieri, senza intermediazioni, mette in bocca della Vergine la dichiarazione della propria superiorità rispetto agli astri.

L'esiguità degli spunti innovativi non consente, certo, di vedere nel sonetto di Ramírez Pagán uno dei momenti fondamentali del processo intertestuale che stiamo percorrendo.

Nel sonetto di Lomas Cantoral le interferenze dei modelli diventano duplici e la composizione è la risultanza di due fonti contaminate con disinvoltura. Vediamo nei dettagli questo procedimento di assimilazione. Il v. 1 può derivare da Rainieri o da Caro nella lezione del 1569, ma il v. 2 proviene sicuramente da Caro. Il secondo emistichio del v. 3 e il v. 4 hanno a che fare con i vv. 3 e 2 di Rainieri. La seconda quartina è chiaramente ispirata da Rainieri, nonostante la presenza di *rosados dedos*, che può derivare da altre fonti classiche, e del violento iperbato del v. 8 che modifica il senso del corrispondente verso di Rainieri.

23. *Estudios* cit., p. 62.

Straordinario intreccio delle due fonti si verifica nella prima terzina: *quando otra bella aurora* dipende direttamente da Caro; *de Occidente / salió riendo, y descubrió más puro / el sol* proviene da Rainieri ma con interferenza di Caro sia nell'adozione dell'encabalgamiento *puro / el sol* sia nel *riendo* che però non è giustificato dagli stessi rapporti che in Caro ne assicuravano connotazioni diverse. L'influsso di Caro è evidente anche nel v. 11 e in tutta la seconda quartina che lo ricalca oltre che per la costruzione della frase anche per la presenza di *oscuro, divinas lumbres* e di *oriente* sistemati in posizioni analoghe.

Il sonetto di Herrera, ultimo in ordine cronologico, si presenta, come abbiamo visto, in forma più autonoma rispetto agli altri testi nella disposizione del materiale.

Innanzitutto l'aurora, che in tutti gli altri sonetti occupa il v. 5, in Herrera viene situata in apertura, al v. 1; la descrizione della natura nella quiete dell'esaurirsi della notte, che occupa in tutti la prima quartina, si risolve in Herrera in *D'el fresco seno lúcido*: alla descrizione analitica del mare, delle selve, dei prati Herrera sostituisce, dunque, una metafora ardita, un guizzo di fantasia, che raccoglie nei due aggettivi che fanno corona a *seno* le connotazioni di frescura e limpidezza che precedono l'avvento dell'aurora. Il nuovo giorno sboccia pieno di allegre e dolci promesse. Un profluvio di aggettivi concorre a questa gioiosa apertura in un crescendo di luce; a partire dall'iniziale *D'el fresco seno lúcido* che, nell'incertezza della lettura dell'endecasillabo, nella presenza dello sdrucchiolo *lúcido* e della speculare allitterazione ES/SE/, nella virgola posta immediatamente prima di *Aurora* sembrano ritardarne l'avvento. *Lúcido* nel lessico herreriano è aggettivo riservato al cielo²⁴ ma, essendo derivato di *Luz* è anticipazione a livello sublinguistico del nome dell'amata (v. 9), la quale si nasconde anche sotto il nome di *Aurora* che con *Luz* mantiene un rapporto metonimico.

Il secondo e il terzo verso, nel crepitio dell'allitterazione in /r/, scoprono in una fantasmagoria di colori, le prime luci del nuovo giorno. L'audace ossimoro di origine petrarchesca connota di *tierno ielo* le perle che l'aurora sparge intorno; ed è già luce nuova, candida, tenera, opalescente, in un crescendo segnalato da sintagmi estremamente calibrati in sequenza ternaria: *fresco seno lúcido, de tierno ielo perlas, purpurea frente alegre*. E non inganni la presenza di *purpurea* in que-

24. Cfr. *Anotaciones in Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* a cura di A. GALLEGU MORELL, Gredos, Madrid 1972, p. 447, H. 346.

sto barbaglio di pura luce: in Herrera il lessema è privo di connotazioni cromatiche, è bellezza e splendore²⁵. Quasi a suggellare nell'ultimo verso della quartina la dolce bellezza del mattino che sta per iniziare è inserito *esplendor*, così come nel v. 5 un aggettivo, *sereno*, ne sottolinea la quiete. *Fresco, lúcido, tierno, purpurea, alegre, suave, sereno*: in cinque versi gli aggettivi si rivelano preponderanti rispetto alle altre parti del discorso e assumono la responsabilità di creare l'atmosfera serena e luminosa che prepara l'arrivo del sole.

Il lento apparire della luce solare è indicato da *rosada llama, aun no roxo bien*; dal rosato si passa al non ancora rosso in una lenta modulazione di tinte fino all'esplosione completa della luce, che illumina e fa brillare il nuovo giorno, definendo i contorni della realtà e dandole colore. I quattro verbi, uniti a due a due dalla congiunzione, sembrano esaltare le rispettive capacità evocative nell'iterazione dei propri elementi fonici: *EScLArece i ESmALta, ORLA i coLORA*.

Le terzine si aprono con l'improvviso apparire dell'amata, *quando sale mi Luz*; è nel *sale*, verbo utilizzato sempre per il sorgere del sole, che la donna comincia ad acquistare attributi astrali. Tutto il tripudio di luce, il *puro ardor dell'Oriente*, accuratamente preparato e orchestrato nelle quartine, *desmaya* a paragone della sua bellezza, e il verbo utilizzato trasferisce qualcosa di umano al sole, invertendo le parti. Contro l'intera terzina adoperata da tutti gli altri poeti per annunciare l'arrivo della donna e il suo vincente confronto con il sole, Herrera si limita a un verso e mezzo. La sola connotazione di *Luz* è data dall'aggettivo possessivo che le conferisce una forte carica affettiva, mentre con *desmaya el puro ardor* viene portata agli estremi l'esaltazione della leggiadria dell'amata.

E contro le *velocissime luci eterne e sole* di Rainieri, i *santi lumi del ciel* di Caro o le *divinas lumbres* di Lomas Cantoral, Herrera inserisce quel *vagas lumbres* di sapore squisitamente petrarchesco. Anche qui, cristallizzato, ritorna il sintagma con *vuestra paz* che rimanda a Catulo e a Rainieri, così come *bella... i fulgente* ricordano quest'ultimo; ma il *mortal velo* nel quale la donna appare è un evidente debito verso il *Canzoniere* del Petrarca.

La novità di quest'ultima terzina, forse quella più aderente al modello Catulo – Rainieri, è la comparsa dell'amata nella sua inequivoca individuazione, *mi Luz, qu'onora el rico Esperio suelo*. È una donna

25. Ivi, p. 489, H. 473.

ben precisa, amata reale o platonica, non importa, con quel possessivo che ne rivendica l'appartenenza affettiva all'io narrante. Si tenga presente, inoltre, che *mi Luz* (v. 14) itera lo stesso *mi Luz* del v. 9 la quale appare, *sale*, come il sole e si rapporta metonimicamente con l'aurora (v. 1) e con tutto lo sfavillio di luce che questa porta con sé. Perciò il confronto dell'amata con gli astri acquista in Herrera una valenza ancora più alta, perché degli astri ella ha già assunto in parte il fulgore. La comparazione si rivela, dunque, in Herrera molto più sottile che nei suoi predecessori; soltanto Rainieri compie un'operazione analoga e, forse, quel *fulgente* herreriano non è molto lontano dal *lucente* di Rainieri.

Se Caro, Ramírez Pagán e Lomas Cantoral ammettono in forma più o meno esplicita di conoscere la fonte, cioè il sonetto di Rainieri, con il quale intrattengono rapporti di riconosciuta dipendenza, con il sonetto di Herrera ci troviamo di fronte a una situazione diversa. Certo Herrera conosce il testo di Rainieri: la coincidenza del tema non è la sola indicazione perché a questa si affiancano alcune riprese sintagmatiche: le *perle d'un vivo trasparente gielo* di Rainieri diventano in Herrera *de tierno ielo perlas*; il viso della donna in Rainieri *parve alhor più di voi lucente e vago* e in Herrera l'amata *mas que vos bella apareció, i fulgente*. Herrera, buon lettore degli italiani, conosce Rainieri come conosce Petrarca, li utilizza, se ne giova ma in modo assolutamente originale. Basti pensare agli spostamenti attuati nella disposizione degli elementi concettuali rispetto al modello, al sapiente utilizzo degli aggettivi, al potere evocativo di certi lessemi, agli stretti rapporti che s'intrecciano a vari livelli nel sonetto, o al ponte gettato, mediante la metonimia, tra l'inizio e la chiusa della poesia. Così ciò che è detto tra questi due termini è solo l'esaltazione della presenza dell'amata, cui l'io poetico rivendica la superiorità rispetto al magico splendore del nuovo giorno, che poi si rivela soltanto pallido indizio della presenza di lei. Anzi, quando si osservi che il testo è assolutamente privo di punto là dove sarebbe più necessario, cioè tra quartine e terzine, esso appare come un unico inno alla bellezza della donna. È solo lei che compare fin dall'inizio evocata come *Aurora*, poi come sole e infine come luce; è lei che irradia via via il proprio splendore sul mondo circostante. Il riferimento agli avvenimenti astronomici è solo apparente: si tratta di una grande metafora dell'amata che ne evoca la presenza.

Del resto un altro sonetto herreriano²⁶ in forma più esplicita, con

26. Anche per questo sonetto utilizzo la lezione dell'edizione Pacheco (P), in COSTER, ed.cit. pp. 267-68.

una comparazione, compie la stessa operazione:

Cual rociada Aurora en blanco velo
descubre el candor nuevo al claro dia;
cual sagrado Luzero, d'el Sol guia,
sus rayos abre ufano al puro cielo;

.....

Tal saliste, mi Luz, serena i bella,
al dia, i cielo, i suelo dando gloria
i aquistastes de todos los despojos...

C'è da notare che gli ingredienti di questa comparazione sono, anche lessicalmente, gli stessi; ma il momento più convincente dell'accostamento dei due sonetti risiede nella prima terzina di quest'ultimo. Quei *despojos* che la donna acquista sono appunto la bellezza dell'aurora e la luminosità e la gioia del giorno che sta per sorgere; solo così la vittoria sugli astri le consente di dar gloria *al dia, i cielo, i suelo*.

Tornando al nostro sonetto, dunque, *quando sale mi Luz* (v. 9) risulta essere il momento culminante del capovolgimento di situazioni, e in realtà questo sintagma regge tutto il sonetto perché solo con l'arrivo di Luz, che rivaleggiando con il sole se ne palesa più *bella e fulgente*, tutto il creato s'illumina e acquista forma e colore.

Rainieri, quindi, fornisce a Herrera la falsariga sulla quale s'innestano giochi che sono estranei al modello. Bisognerebbe, se mai, pensare ai tanti intrecci petrarcheschi tra Laura, l'aura e lauro, nella continua evocazione della donna amata.

L'analisi dei singoli sonetti ci ha portato a individuare alcuni motivi comuni, la cui vitalità fa supporre che molti altri testi potrebbero essere addotti. Ma se ciò può riguardare la fortuna dei vari motivi, il nostro interesse si accentua piuttosto sulla necessità di verificare se essi abbiano mantenuto integre le proprie caratteristiche all'interno di ciascun testo; se e come, nel passaggio da un testo all'altro, nuove valenze siano andate aggregandosi al nucleo primitivo e, principalmente, che ruolo giochi in ogni singola composizione il modello.

La presenza di elementi linguistici comuni rende riconoscibile in tutti i testi una comune matrice cui oggettivamente rinviano. La loro univoca invocazione agli astri è già di per sé un'esplicita adesione a un codice, anzi a un Modello – Codice, cioè a «un sistema di regole con-

sapevoli e deliberate; grazie ad esse l'autore riconosce le intenzioni secondo cui va decifrato il testo ch'egli costruisce²⁷».

Ma se tutti i poeti della serie si giovano degli stessi elementi ormai grammaticalizzati, il grado di originalità di ciascun testo rispetto al modello consisterà nella maggiore o minore integrazione di quegli elementi nel tessuto strutturale del testo, nel maggiore o minore rapporto che ogni motivo intreccia con gli altri motivi, nonché nel gioco di rimandi e risonanze che si creano fra i vari livelli nel tessuto verbale. Al grado massimo di questi processi il modello avrà soltanto valore di stimolo per la nuova composizione. È quanto avviene con il sonetto di Herrera: la sua perspicuità sta proprio nell'accettare il suggerimento del modello solo come occasione per un più dinamico sviluppo delle regole del codice.

INORIA PEPE SARNO

Università di Roma