INORIA PEPE SARNO

MARTE-DON JUAN IN UNA CANZONE DI FERNANDO DE HERRERA

SEPARATA DE «ARCHIVO HISPALENSE», NÚM. 211

RESERVADOS LOS DERECHOS

MARTE–DON JUAN IN UNA CANZONE DI FERNANDO DE HERRERA

Mi occuperò in questo studio della canzone herreriana *Cuando con resonante*, limitando l'analisi alle varianti intercorrenti fra l'edizione di *Algunas obras*, curata dallo stesso Herrera nel 1582 (1), in cui la composizione figura come *Canción III*, e i *Versos*, pubblicati postumi da Francisco Pacheco nel 1619 (2), dove compare come *Canción I* del Libro II.

Mi sembra superfluo ribadire qui la necessità di un'analisi accurata delle varianti per arrivare a determinare con sufficiente approssimazione se le modifiche presenti nell'edizione Pacheco (P) rispetto al testo di *Algunas obras* (H) siano de attribuire o no alla mano di Herrera (3).

Questo problema tiene occupata parte della critica da molti anni (4) e troverebbe soluzione solo con il fortunato ritrovamento dei manoscritti autografi che documentassero il lavoro di revisione cui Herrera, secondo le testimonianze (5), sottopose i propri scritti negli ultimi anni di vita. In

---

(1) *Algunas obras de Fernando de Herrera... En Sevilla en casa de Andrea Pescioni.* Año de. M.D.LXXXII. Questa edizione, nota come H, comprende 78 sonetti, 7 elegie, 5 canzoni e un'egloga venatoria.

(2) *Versos de Fernando de Herrera Emendados i divididos por el En tres libros... Año 1619... Impreso en Sevilla, por Gabriel Vejarano.* Questa edizione, nota come P, comprende 308 sonetti, 33 elegie, 18 canzoni, 4 sestine e 2 stanze.

(3) Sulla necessità di un approfondito studio delle varianti per l'esatta comprensione della poesia herreriana cfr. S. Battaglia, *Per il testo di Fernando de Herrera* in "Filologia Romanza", Anno I, fasc.I, 1954, pp. 52-88; O. MACRÍ, *Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid 1972, 2ª ed.; BLECUA J.M., *Fernando de Herrera Obra poética, Edición crítica*, Anejo XXXII del "Boletín de la Real Academia Española", Madrid 1975, *Introducción* pp. 11-63; PEPE SARNO I., *Bianco il ghiaccio, non il velo* in "Strumenti critici", Einaudi, Torino 1981, n.46 pp.458-471; ID., *Se non Herrera, chi?* in "Studi Ispanici", Giardini, Pisa 1982, pp. 33-69 [33-35].

(4) Nel dibattito che vede principali protagonisti O. MACRI *(F. d H. cit.) e BLECUA J.M. (Ed. crit.* cit.), sono intervenuti molti autorevoli critici. Per una sintesi della situazione cfr. il mio *Se non H* cit. pp. 33-35, nota 2.

(5) Le testimonianze provengono innanzi tutto delle *Anotaciones* alle opere di Garcila-

mancanza di questi autografi, che dovrebbero essere sfuggiti al "naufragio" ben noto agli studiosi, non ci resta che analizzare i testi di cui disponiamo, confrontarli fra loro e utilizzare contemporaneamente altre fonti che possano aiutarci a capire se le modifiche apportate in P siano o no coerenti con i codici metrici, linguistici, estetici e ideologici che possiamo desumere dalle altre opere herrerine. È questo il compito che mi sono assunta da diversi anni a questa parte con l'analisi delle varianti che i sonetti di *Algunas obras* presentano nell'edizione dei *Versos* curata da Pacheco (6).

Debbo subito precisare che l'ambito in cui mi muovo ora è completamente diverso in quanto completamente diversa è la struttura del sonetto da quella delle canzoni. "Sin duda alguna el soneto... cuanto más merece y admite sentencia más grave, tanto es más difícil, por estar encerrado en un perpetuo y pequeño espacio" (7). È appunto questa struttura chiusa di cui parla Herrera ciò che caratterizza le varianti del sonetto. Anche una piccola modifica, a qualunque livello, può portare con sé alterazioni tali da pervadere l'intera composizione. Succede a volte che il cambiamento di un solo sintagma costringa il poeta a successive modifiche, come in una reazione a catena, e molto spesso è individuabile il punto di partenza e il punto di arrivo di questa molteplice reazione. Perciò è possibile riconoscere nel sonetto il momento in cui si crea la crisi della prima lezione, l'evoluzione di questa crisi e la sua soluzione nella seconda lezione. Riconoscendone le motivazioni, insomma, si riesce a scoprire sia il percorso sia gli esiti di quella rivoluzione scatenata e la sucessiva ricomposizione in un nuovo sistema.

La canzone, invece, ha la possibilità di dilatazione indefinita, con l'aggiunta di sempre nuove strofe. Cosicchè siamo ben lontani dalla struttura del sonetto, in cui "la brevedad suya no sufre, que sea ociosa, o

---

so (Siviglia 1580, cito dall'edizione curata da GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid 1972, 2° ed.) in cui Herrera dà conto al lettore di alcune modifiche apportate ai propri versi (p. 350, H. 93). Francisco de Rioja nel prologo ai *Versos* del 1619 (cfr. COSTER A., *Versos de Fernando de Herrera*, Bibliotheca Romanica, Strasburgo s.a., p. 20) afferma che "bolvió a escrevir la misma batalla naval con mas cuidado que antes (diligencia que hizo tanbién con sus Versos)" e Enrique Duarte nella stessa occasione *(Ibid.*, p.27) sottolinea il lavoro di lima cui Herrera sottoponeva "los borradores de sus Versos, que después de limados muchas vezes, i en espacio de años enteros, apenas le contentavan".

(6) Oltre ai lavori citati piu sopra alla nota 3, cfr. *Se non Herrera, chi?*, II parte, in "Studi Ispanici" 1983, pp. 103-127 e III parte, nella stessa rivista, 1984 in corso di stampa; *La Luz de la Aurora. Variantes en dos sonetos de Fernando de Herrera*, relazione presentata all'VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Brown University, Providence 1983, in corso di stampa; *Il senso della storia in due sonetti di Fernando de Herrera* in "Homenaje a D. Claudio Sánchez Albornoz", Universidad de Buenos Aires, Vol. IV, in corso di stampa.

(7) *Anotaciones* cit., p. 308, H.1.

vana una palabra sola" (8). La canzone è "el más hermoso y venusto género de poema, así es el más difícil; porque se compone de voces escogidísimas, y se acomoda a varios números, y a todos los argumentos. Su textura es gravísima, y ella en sí no admite dureza, ni desmayo y lasamiento de versos, ni cosa que no sea culta, y toda hermosa y agraciada y, como dicen los toscanos, llena de *leggiadria"* (9). Nonostante questi vincoli, "no admite", la libertà del poeta è totale sia nella scelta delle stanze "cuyo número y modo de versos y rimas junto con las voces, que consuenan, puede colocar el poeta como le pareciere", sia nella versificacione "mezclando en ella [nella stanza] como entendiere que conviene más, los versos cortos a los endecasílabos de que consta" (10). Altrettanta libertà sarà concessa al poeta nella tripartizione della canzone in "principio, narración, salida o fin", dato che sia l'invocazione, che è la prima parte del *principio*, sia il commiato possono essere tralasciati.

La libertà della canzone, sia pur nell'ambito della "textura gravísima", si ripresenta anche quando si attuino delle modifiche. Ogni variante non esercita l'azione nel complesso della canzone, ma su una sola stanza o, al più, su stanze limitrofe. Si può eliminare una stanza, come avviene nella canzone di cui ci occupiamo, senza che per questo la struttura ne resti lesa o vengano a mancare elementi basilari per il ritmo o per la comprensione. La lunghezza stessa della canzone, in questo caso 145 versi in H e 140 in P, toglie la possibilità al lettore di compiere un raffronto e di osservare un rapporto diretto tra variante e variante, che, eventualmente, sono in correlazione soltanto alla lontana, giacchè il tempo di lettura, anche se ripetuta infinite volte, ne impedisce il controllo inmediato, a vista d'occhio, come avviene invece nel sonetto.

È evidente che queste considerazioni nascono dalle difficoltà che ho incontrato nell'esame delle varianti di questa canzone, ma sono anche il risultato di un attento vaglio di ciascuna e di tutte complessivamente.

Ma veniamo alla canzone che ci interessa e vediamola nelle due lezioni (11): quella di H

Cuando con resonante
rayo, i furor del braço poderoso
a Encélado arrogante
Iupiter glorioso
en Edna despeñò vitorioso;

(8) *Ibid.*

(9) *Ibid.*, p. 394, H. 187.

(10) *Ibid.*

(11) Per il testo della canzone nelle due lezioni utilizzo BLECUA, *ed. crit.* cit., pp. 365-372.

I la vencida Tierra,
a su imperio sugeta i condenada,
desamparò la guerra
por la sangrienta espada
de Marte, con mil muertes no domada;

En la celeste cumbre
es fama, que con dulce voz presente
Febo, autor de la lumbre,
cantò suävemente
rebuelto en oro la encrespada frente.

La sonora armonía
suspende atento al inmortal senado;
i el cielo, que movía
su curso arrebatado,
se reparava al canto consagrado.

Halagava el sonido
al alto i bravo mar i airado viento
su furor encogido,
i con divino aliento
las Musas consonavan a su intento.

Cantava la vitoria
del cielo, i el orror i l'aspereza,
que les dio mayor gloria,
temiendo la crueza
de la Titania estirpe i su bruteza.

Cantava el rayo fiero,
i de Minerva la vibrada lança,
del rei del mar ligero
la terrible pujança,
i del Ercúleo braço la vengança.

Mas del sangriento Marte
las fuerças alabò i desnuda espada,
i la braveça i arte
d'aquella diestra armada
cuya furia fue en Flegra lamentada.

A ti, dezía, escudo,
a ti valor del cielo poderoso,

poner temor no pudo
el escuadrón dudoso,
con enroscadas sierpes espantoso.

Tu solo a Oromedonte
diste bravo i feroz orrible muerte
junto al doblado monte,
i con dichosa suerte
a Peloro abatiò tu diestra fuerte.

O hijo esclarecido
de Iuno, ô duro i no cansado pecho,
por quien Mimas vencido,
i en peligroso estrecho
el pavoroso Runco fue desecho.

Tu ceñido d'azero,
tu estrago de los ombres rabiöso,
con sangre orrido i fiero,
i todo impetuöso
el grande muro rompes pressuroso.

Tu encendiste en aliento
i amor de guerra i generosa gloria
al sacro ayuntamiento,
dándole la vitoria,
que hará siempre eterna su memoria.

A ti Iupiter deve,
libre ya de peligro, qu'el profano
linage, que s'atreve
alçar armada mano,
sugeto sienta ser su orgullo vano.

Mas aunque resplandesca
esta vitoria tuya esclarecida
con fama, que meresca
tener eterna vida,
sin que d'oscuridad esté ofendida;

Vendra tiempo, en que sea
tu nombre, tu valor puesto en olvido;
i la tierra possea
valor tan escogido,

qu'ante el tuyo quéde oscurecido.

I el fertil Ocidente,
en cuyo inmenso pielago se baña
mi veloz carro ardiente,
con claro onor de España
te mostrarà la luz desta hazaña.

Que el cielo le concede
de Cesar sacro el ramo gloriöso,
que su valor erede;
para qu'al espantoso
Turco quebránte el brío corajoso.

Vêra s'el impio vando
en la fragosa, inacessible cumbre,
que sube amenazando
a la celeste lumbre,
confiado en su osada muchedumbre.

I alli de miedo ageno
corre, cual suelta cabra, i s'abalança
conel fogoso trueno
de su cubierta estança,
i sigue de sus odios la vengança.

Mas luego qu'aparece
el joven d'Austria en la enriscada sierra,
el temor entorpece
a la enemiga tierra,
i con ella acabò toda la guerra.

Cual tempestad ondosa
con orrísono estruendo se levanta
i la nave medrosa
d'aquella furia tanta,
entre peñascos ásperos quebranta.

O cual del cerco estrecho
el flamígero rayo se desata
con largo sulco hecho,
i rompe i desbarata,
cuanto al encuentro su impetu arrebata.

La Fama alçarà luego,
i con doradas alas la Vitoria
sobre el orbe del fuego,
resonando su gloria
con puro resplandor de su memoria.

I llevaràn su nombre
de los últimos soplos d'Ocidente
con immortal renombre
al purpureo Oriënte,
i a do iela i abrasa el cielo ardiente.

Si Peloro tuviera
de su ecelso valor alguna parte,
el solo te venciera,
aunque tuvieras, Marte,
doblado esfuerço i osadía i arte.

Si este valiera al cielo
contra el profano exercito arrogante,
no tuvieras recelo,
tu Iupiter tonante,
ni arrojáras el rayo resonante.

Traed pues ya bolando
ô cielos este tiempo espaciöso,
que fuerça dilatando
el curso glorïöso;
hazed, que se adelánte pressuroso.

Asi la lira suena,
i Iove el canto afirma, i s'estremece
sacudido, i resuena
el cielo, i resplandece,
i Mavorte medroso s'oscurece.

e quella di P:

Cuando con resonante
rayo i furor del braço impetuöso
a Encélado arrogante
Iupiter poderoso
despeñò airado en Etna cavernoso;

I la vencida Tierra,
a su imperio rebelde, quebrantada
desamparò la guerra
por la sangrienta espada
de Marte, aun con mil muertes no domada.

En el sereno polo
con la suave citara presente
cantó el crinado Apolo
entonces dulcemente,
i en oro i Lauro coronò su frente.

La Canora armonia
suspendía de Dioses el Senado;
i el cielo, que movia
su curso arrebatado,
el buelo reprimía enagenado.

Halagava el sonido
al piélago sañudo, al raudo viento
su fragor encogido
i con divino aliento
las Musas consonavan a su intento.

Cantava la vitoria
d'el exército eterio i fortaleza;
qu'engrandeció su gloria,
el orror i aspereza
de la Titania estirpe i su fiereza.

De Palas Atenea
el Gorgóneo terror; l'ardiente lança;
d'el Rei de l'onda Egea
la indomita pujança;
i d'el Erculeo braço la vengança.

Mas d'el Bistonio Marte
hizo en grande alabança luenga muestra,
cantando fuerça i arte
d'aquella armada diestra;
qu'a la Flegrea hueste fue siniestra.

A ti, dezia, escudo,
a ti d'el cielo esfuerço generoso,

poner temor no pudo
el escuadrón Sañoso,
con sierpes enroscadas espantoso.

Tu solo a Bromedonte
traxiste al hierro agudo de la muerte
junto al doblado monte;
i abrio con diestra suerte
el pecho de Peloro, tu asta fuerte.

O hijo esclarecido
de Iuno, ô duro i no cansado pecho;
por quien cayo vencido,
i en peligroso estrecho,
Mimante pavoroso fue desecho.

Tu cubierto d'azero,
tu estrago de los ombres indinado,
con sangre orrido i fiero,
rompes acelerado
d'el ancho muro el torreon alçado.

A ti libre ya deve
de recelo Saturnio, qu'el profano
linage, que s'atreve
alçar la osada mano;
sienta su bravo orgullo salir vano.

Mas aunque resplandesca
esta vitoria tuya conocida
con gloria que meresca
gozar eterna vida;
sin que yaga en tinieblas ofendida.

Vendra tiempo en que tenga
tu memoria el olvido, i la termine;
i la tierra sostenga
un valor tan insine;
qu'ante'l desmaye'l tuyo, i se l'incline.

I el fertil Ocidente,
cuyo immenso mar cerca el orbe i baña,
descubrirà presente
con prez i onor d'España

la lumbre singular d'esta hazaña.

Qu'el cielo le concede
aquel ramo de Cesar invencible;
que su valor erede;
para qu'al Turco orrible
derribe'l coraçon, i ardor terrible.

Vês'el pérfido vando
el la fragosa, ierta, aeria cumbre;
que sube amenazando
la soberana lumbre,
fiado en su animosa muchedumbre.

I alli, de miedo ageno,
corre, cual suelta cabra, i s'abalança
con el fogoso trueno
de su cubierta estança,
i sigue de sus odios la vengança.

Mas despues qu'aparece
el Ioven d'Austria en la enriscada sierra,
frio miedo entorpece
al rebelde, i lo atierra
con espanto i con muerte la impia guerra.

Cual tempestad ondosa
con orrísono estruendo se levanta,
i la nave, medrosa
de rabia i furia tanta,
entre peñascos ásperos quebranta.

O cual d'el cerco estrecho
el flamígero rayo se desata
con luengo sulco hecho,
i, rompe i desbarata,
cuanto al encuentro su ímpetu arrebata.

La Fama alçarà luego,
i con las alas d'oro la Vitoria
sobre'l giro d'el fuego,
resonando su gloria
con puro lampo d'immortal memoria.

I estenderà su nombre,
por do Zefiro espira el blando buelo,
con inclito renombre
al remoto Indio suelo,
i ado esparze'l rigor elado el cielo,

Si Peloro tuviera
parte de su destreza i valentia,
el solo, te venciera,
Gradivo, aunqu'aporfia
tu esfuerço acrecentáras i osadia.

Si este al cielo amparara
contra las duras fuerças del Mimante,
ni el trance recelara
el vencedor Tonante;
ni sacudiera el braço fulminante.

Traed cielos huyendo
este cansado tiempo espacioso;
qu'oprime deteniendo
el curso glorioso,
hazed que s'adelánte pressuroso.

Assi la lira suena,
i Iove'l canto afirma, i s'estremece
el Olimpo, i resuena
en torno, i resplandece,
i Mavorte dudoso s'oscurece.

Nel Ms. 83.5.13 della Colombina di Siviglia, *Obras de Fernando de Herera* (sic) *natvral de Sevilla Recogidas por Don Ioseph Maldonado de Avila y Saavedra Año 1637* (12) la canzone figura con il titolo *En alabança de D. Juan de Austria por la reducion de los moriscos*; secondo García de Diego sarebbe stata scritta per la "victoria que en 1571 había [don Juan] alcanzado sobre los moriscos en las Alpujarras" (13). Nell'esemplare di Enrique Montero (prima in possesso di Julián Barbazán) dell'edizione sivigliana di *Algunas obras* è indirizzata semplicemente *a Don Juan de Austria* (14). Qualunque sia stata l'occasione della composi-

(12) *Ibid.*, p. 365.
(13) GARCIA DE DIEGO V., *Fernando de Herrera Poesías*, Espasa-Calpe, Madrid 1979, 7ª ed., p. 95.
(14) Cfr. BLECUA, *ed. crit.* cit., p.365.

zione, il destinatario della canzone è, comunque, don Juan de Austria, il vincitore di Lepanto. Coster, nell'edizione critica di *Algunas obras* (15), suppone che la data di composizione sia anteriore all'ottobre del 1571 perchè non vi si fa riferimento alla battaglia di Lepanto; Blecua, invece, sottolinea "en los vv. 89-90 se habla de quebrantar el brío del Turco" (16), lasciando aperta, a quanto pare, la possibilità di una datazione più tarda.

La canzone è divisa in tre parti: la prima (vv. 1-10) ricorda la conclusione della lotta tra gli dei e i giganti con la sconfitta di Encélado, che vien fatto sprofondare nell'Etna, colpito dai fulmini di Giove; la seconda (vv. 11-75 in H, 11-70 in P) è il canto con cui Apollo ricorda la lotta e la partecipazione dei vari dei, riservando particolari doli all'opera di Marte, principale artefice della vittoria: è quindi un flashback, una analessi, per utilizzare la terminologia dell'analisi del racconto. La terza parte, infine, (vv. 76-135 in H, 71-130 in P) è invece una prolessi: la predizione di Apollo che vede la fama e la gloria di Marte offuscate e quasi distrutte da quelle di don Juan. La chiusa o commiato (vv. 136-145 in H, 131-140 in P) raccoglie la speranza che il tempo corra veloce fino alla nascita di don Juan e la conclusione del canto di Apollo.

Questa ripartizione non subisce modifiche nel passaggio da H a P, anche se in P viene soppressa un'intera strofa (vv. 61-65), il che comporta, ovviamente, la riduzione complessiva della lezione di P da 145 a 140 versi.

Le strofe sono *liras* con schema aBabB con prevalenza di settenari; si tratta di quei "versos cortos, que los italianos apellidan rotos, que son de siete sílabas; los cuales, aunque no tienen alteza de estilo, tienen más dulzura y sonido más suave. Y no es pequeño trabajo tratar bien estas cosas con la blandura de los números, sin valerse de las lumbres y figuras de la oración y de la hermosura y fuerza de los epítetos. Es verdad que para esto conviene mucho cuidado y atención; porque corre peligro, el que escribe desnudo de exornaciones y de colores retóricos, de abatirse en el estilo humilde, como les ha sucedido a muchos, por habelles parecido que declarando sus conceptos sin arte y cuidado, satisfacían a la obligación de la poesía" (17).

Le considerazioni sulle canzoni di Garcilaso, che Herrera fa nelle *Anotaciones* sono illuminanti anche nel nostro caso: le "lumbres y figuras de la oración", la "hermosura y fuerza de los epítetos" le "exornaciones" e i "colores retóricos", sono, mi pare, gli elementi su cui poggiano le modifiche che conducono a P.

Fin dalla prima *lira* l'attenzione va agli "epítetos" (18), gli unici a subire trasformazioni: *impetuöso* nel v.2 di P sostituisce *poderoso* del

---

(15) Paris 1908, p. 98.
(16) *Ed. crit.* cit., p.365.
(17) *Anotac.* cit., p.397, H.195.
(18) Nelle *Anotac.* cit., p. 344, H.82, Herrera si dilunga nel chiarire l'uso degli affettivi:

verso corrispondente di H, che è a sua volta riutilizzato nel v.4 di P in luogo di *gloriöso*. Nel v.5, poi, oltre all'immissione di un nuovo aggettivo (anche se si tratta di participio passato aggettivato) *airado, cavernoso* connota *Etna*, mentre in H *vitoriöso*, cui si sostituisce, era riferito a Giove. Incremento di aggettivazione, dunque, ma principalmente ricerca dell'aggettivo più adatto a connotare personaggi e azioni. P, quindi, rinuncia a *gloriöso* (v.4) e a *vitoriöso*, che sfruttano entrambi la dieresi in parole rimate di versi consecutivi, e li sostituisce con *impetüoso* (v.2), *poderoso* (v.4) e *airado* (v.5). Attraverso queste modifiche i riferimenti a Giove si alterano: di H resta soltanto *poderoso*, sia pure in posizione diversa. La sua permanenza in P può farsi risalire alla "naturaleza de los epítetos, unos necesarios, otros por uso sólo, como Júpiter *optimus maximus*" (19). *Impetuöso* e *airado* convogliano intorno al dio aspetti di violenza e d'ira assenti in H, mentre scompaiono gli attributi più frequentemente riferiti al padre degli dei (*glorioso* e *vitorioso*), forse perchè ritenuti "ociosos". L'ira di Giove fa sprofondare l'arrogante Encélado nell'*Etna cavernoso*, aggettivo quest'ultimo (ricordiamo, è una novità di P) che mobilita intorno a *Etna* sensazioni di asperità e cupezza che H non suggeriva. Inoltre, *cavernoso* in rima con *impetuöso* e *poderoso* contribuisce a stabilire una preminenza di Giove rispetto a Encélado, essendo gli ultimi due aggetivi non soltanto attributi propri della divinità, ma anche di forza e di potenza fisiche (20).

Anche nella seconda *lira* la necessità delle modifiche di P va ricercata negli aggettivi: *a su imperio sugeta i condenada* (v.7) di H diventa *a su imperio rebelde, quebrantada*. Le connotazioni negative suggerite dai due aggettivi di H, specialmente *condenada*, implicavano per la *tierra* un giogo imposto da parte di Giove o degli dei; in P la situazione è ribaltata e più violenta: la terra è *rebelde* e perciò viene *quebrantada* dalla spada di Marte. Tra l'altro, l'aggettivo acquista enorme rilievo, posto com'è tra la virgola e lo spazio bianco della fine del verso, occupando tutto il secondo emistichio dell'*a maiore* e sviluppando una preponderanza di consonanti che, utilizzando le stesse parole di Herrera, è "áspero número" perchè "se

---

"Los epítetos, llamados por otro nombre apósitos... son muy frecuentes a los poetas, que se sirven de ellos libremente, porque les basta que convengan a la voz a quien se juntan... mas en el orador, si no hacen efecto son ociosos... pero tienen en la poesía no mediana gracia. Porque siendo suave de su naturaleza..., entre todos los ornamentos suyos son más alabados los epítetos como más suaves y que dan mayor deleite... Y no sólo se usan estos apuestos para el ornato de la oración y gravedad de las cosas, y para la eficacia... sino para los efectos y explicación de los sentimientos del ánimo, cuando buscamos la fuerza y la significación en los vocablos de las cosas, y no la podemos hallar".

(19) *Ibid.*, p. 345.

(20) KOSSOFF A.D., *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Real Academia Española, Madrid 1966, s.v., 1ª e 2ª accez.

juntan palabras de tres o cuatro consonantes". Ma qui, parafrado Herrera aggiungerei, è conveniente (21).

Terminata l'introduzione con la sommaria relazione di quanto è successo, nella terza *lira* inizia il canto di Apollo. Il *sereno polo* che accoglie il dio segna un immediato e brusco passaggio con l'abbandono dell'atmosfera di ira e di lotta, presente nelle strofe precedenti, creando, più della *celeste cumbre* di H, una situazione distaccata e lontana. Non soltanto per l'utilizzazione di *sereno*, ma anche per quella di *polo*, voce chiaramente culta nell'accezione latina, che assorbe in sè il significato di *celeste* in quanto 'cielo' (22).

Nel resto della strofa è vistosa l'eliminazione degli elementi superflui della frase caratteristica che è stata notata spesso a proposito dei sonetti: *es fama que.../Febo, autor de la lumbre/cantò...* di H si riduce in P a *cantò el crinado Apolo.* Traspare qui l'esigenza di dare maggior robustezza alla frase, escludendone le frange puramente pleonastiche, come *autor de la lumbre* o *es fama que*; accogliendo, invece, elementi più atti a oggettivare il personaggio mitologico. Ecco perciò l'acquisto di *crinado Apolo*, dove *crinado* è sintagma di chiara derivazione culta (23), e di *i en oro i Lauro coronò su frente* che, sostituendosi all'accusativo greco *rebuelto en oro la encrespada frente*, utilizza ancora un vocabolo desueto come *lauro*, derivato forse da Petrarca (24), non soltanto per creare note di colore, ma forse per sottolineare come Apollo, che sta per cantare la lotta degli dei e dei giganti, assuma l'alloro come simbolo dei poeti eroici (25).

Ancora, il v. 12 di H *es fama, que con dulce voz presente,* contiene un *presente* estremamente ambiguo (26). P risolve l'ambiguità, pur mantenendo invariato *presente* per necessità di rima, modificando tutto il verso in *con la suäve citara presente.* Naturalmente, como si è visto, sparisce *es fama que*, ma la presenza di *suäve* rende necessaria la modifizca del v.14 dove *suävemente* diventa *dulcemente.*

L'utilizzazione di *sereno* nel v.11 impone la modifica di *sonora (v.16) in canora*, per evitare la presenza di vocaboli troppo simili all'inizio di due strofe consecutive. Del resto, *canora*, sintagma riscontrabile solamente in P (27), consente anche un incremento delle /a/ "grandes y llenas y

---

(21) *Anotac.* cit., p.559, H.732.

(22) KOSSOFF, *Voc.* cit., s.v., 1ª accez.; cfr. anche MACRÌ, *F. de H.* cit., pp. 227, 229 e 323.

(23) con il significato di 'inghirlandato', secondo MACRÌ, *F. de H.* cit., p. 408, o di 'que tiene largo el cabello', come sostiene KOSSOFF, *Voc.* cit., s.v., facendolo risalire alle *Academicae Questiones* di Cicerone, II, 28. Propenderei per quest'ultima interpretazione, visto che nel v.15 di P si fa preciso riferimento alla corona che cinge il capo di Apollo.

(24) KOSSOFF, *Voc.* cit., s.v. 2ª accez.

(25) *Ibid.*, 4ª accez.

(26) Cfr. anche KOSSOFF, *Voc.* cit., s.v. 7ª accez.

(27) Cfr. MACRÌ, *F. de H.* cit., p. 174.

sonoras: y por eso hacen la voz numerosa con gravedad" (28), che ben si adattano al canto di Apollo. Nel v.17 si manifesta un passaggio quasi anomalo in P (29): il presente *suspende* si trasforma in imperfetto *suspendía* sia per adeguarlo agli altri verbi della *lira (movía, reparava reprimía)* e di quelle successive, sia per una "intención de continuidad de una imagen inmóvil y contemplada" (30). Comunque, la modifica del verbo, per la presenza di una sillaba in più, esige la rinunzia a *atento*, già implicito in *suspender*, e il passaggio da *immortal senado* a *de dioses el senado*, in cui l'esito più evidente è la concretizzazione dell'astratto. Nella variante del v.20 c'è da notare innanzi tutto la scomparsa di *canto*, già presente in vari poliptoti limitrofi: *cantò* (v.13), *cantava* (v.26) e *canora* (v.16). Ma l'acquisizione più rilevante sembra essere quella di *enagenado* che in rima, e quindi in concomitanza fonica, con *arrebatado*, gli si oppone semanticamente, richiamando quel senso di immobilità e di contemplazione che era stato introdotto con *suspendía* (v.17) e che in P è ulteriormente rafforzato dalla presenza di *el buelo reprimía*. In P, cioè, il cielo partecipa di quella attonita ammirazione, di quello stupore che coglie gli dei al canto di Apollo, molto più di quanto non ottenesse H con *se reparava al canto consagrado.*

Se è vero che l'utilizzazione di *sañudo* e *raudo* nel v.22 di P in luogo di *alto i bravo mar i airado viento* di H può essere dovuto "a su antigua potencia expresiva y a su imagen fónico-evocativa" (31), bisogna però ricordare che *airado* era stato utilizzato nel v.5. Comunque, spariscono: il logoro latinismo *alto*, il troppo colloquiale *bravo* e le congiunzioni sostituite dalla virgola in un asindeto che serve "para decir alguna cosa con fuerza, vehemencia y celeridad, con ira, ímpetu, amplificación y grandeza" (32).

La sesta *lira* di P mantiene inalterato rispetto a H soltanto il primo verso. Le modifiche mi pare tendano ad esaltare la *fortaleça* dell'*exercito eterio*, resa ancora maggiore dall'*aspereça* e dalla *fiereça* della stirpe dei Titani. Nel v.27, oltre alla presenza del cultismo *eterio* (33), esclusiva di P, *cielo* si trasforma in un più concreto *exercito eterio*, reinserendo il sintagma nel campo semantico della guerra, cui *cielo* era completamente estraneo. Inoltre *cielo* è presente nel v.18 in posizione analoga, cioè iniziale. Con questo cambiamento la *lira* viene riportata nel campo semantico della guerra, per cui si giustifica anche *fortaleza*, riferito allo stesso esercito, mentre *el orror i l'aspereza*, che completano il v.27 di H,

(28) *Anotac.* cit., p.315, H.2.
(29) MACRÌ, *F. de H.* cit., pp. 338-341.
(30) *Ibid.*, p. 340.
(31) *Ibid.*, p. 239.
(32) *Anotac.* cit., p. 321, H.22.
(33) MACRÍ, *F. de H.* cit., p.451.

passano al v.29 di P, referiti però ai giganti. Quindi questa modifica tende anche a eliminare quelle connotazioni negative che in H erano rivolte all'esercito degli dei. In questo senso si giustifica la scomparsa di *temiendo* del v.29 di H, che in qualche modo sminuiva il valore dell'esercito celeste. Al suo posto è presente un sostantivo assolutamente positivo, *fortaleza.* Le varianti della strofa si completano con il passaggio nel v.28 da *les dio mayor gloria* a *qu'engrandeció su gloria* con l'evidente senso di 'esaltare' (34) e quindi di dar maggior rilievo alla gloria degli dei. Contemporaneamente, nel v.30, la *bruteza* dei giganti si trasforma in P in *fiereza*, che mantiene le caratteristiche negative di ferocia e crudeltà del primo.

Nel v.31 *cantava* iniziale è eliminato in P, perchè *cantando* è immesso nella strofa successiva (v.38). Viene così a cadere l'anafora presente in H, mentre la *lira* è retta dal *cantava* del v.26. Le modifiche si diffondono per tutta la stanza, lasciando invariato soltanto l'ultimo verso. In P si affollano richiami mitologici e vocaboli intensamente evocativi: *De Palas Atenea / el goRgóneo TeRRoR, l'aRDienTe lança*, nei quali l'allitterazione di rotanti e dentali imprime una forte vibrazione al verso, che già in H presentava andamento analogo, anche se più pacato *(al Rayo fieRo / de MineRva y la vibRaDa lança).* Necessaria conseguenza della variazione apportata al v.32 è quella del v.33, dove *de l'onda Egea* sostituisce *del mar ligero* di H, anche perchè *mAR* avrebbe richiamato, inutilmente, *ARdiente.* Se la rima è il motivo fondamentale del cambiamento, l'utilizzacione di *onda* consente una "dicción más sonora y llena y más grave [di agua]... Gravedad es de peso... y así la voz grave significa más vehemencia" (35). *Indomita*, che sostituisce *terrible* nel v.34, forse è utilizzato per il suo stretto rapporto fonico con *onda.*

Nelle *liras* successive Apollo canta esclusivamente l'apporto di Marte alla vittoria sui giganti. Ciò che maggiormente sorprende nelle modifiche di P è la sistematica sostituzione di qualunque elemento che in H connotasse negativamente il dio. Così *sangriento* (v.36) passa a *Bistonio*, che ricorda soltanto il luogo delle sue grandi vittorie; *braveça* (v.38) cede il posto a *fuerça; cuya furia fue en Flegra lamentada* diventa *qu'a la Flegrea gente fue siniestra*, con la soppressione di *furia.* Ancora: *diste bravo i feroz orrible muerte* (v.47) è trasformato in *traxiste al hierro agudo de la muerte*, dove scompaiono gli aggettivi che attribuivano a Marte ferocia e brutalità, così come *rabiöso* (v.57) cede il posto a *indinado.* Ora, Marte è il termine di confronto con don Juan de Austria; anzi è colui la cui fama sarà annullata dalle gesta di quest'ultimo: il confronto perciò avviene su un piano di parità. Le gesta di don Juan sono paragonabili a quelle di Marte, che è valoroso e forte, al massimo *indinado*, anche se rimane invariato con *sangre orrido i fiero* (v.58).

---

(34) KOSSOFF, *Voc.* cit., s.v., 2ª accez.
(35) *Anotac.* cit., p. 402, H. 215.

Ma vediamo le altre modifiche: il v.37 *las fuerças alabò i desnuda espada* si sviluppa lento e solenne in P *hizo en grande alabança luenga muestra*, in cui *luenga* esprime "la dimensión de espacio y tiempo" (36) che Apollo dedica alle lodi di Marte, anzichè lo sbrigativo *alabò* di H. *Cantando* del v.38 riprende in altra forma il verbo che era stato soppresso nel v.31; altrettanto avviene con *fuerças* del v.37, che viene recuperato nel v.38, mentre *diestra armada* (v.39) diventa *armada diestra*, in rima e in gioco con *siniestra* del verso successivo, ad evitare l'incontro *diestRA ARmada*.

Il v.42 *a ti valor del cielo poderoso* si modifica in *a ti, d'el cielo esfuerço generoso* con la preferenza per *generoso*, in cuanto *poderoso* era stato già utilizzato nel v.4 al posto di *gloriöso*. Quanto a *valor* si muta in *esfuerço*, ma è mantenuto nel v.125. Lo strano è che rimanga invariato un poliptoto, *fuerça*, nel v.39. "Fuerza es pues, una de las voces de las que Herrera no logra liberarse, aun distribuyéndola con mejor economía estilística; el poeta la encuentra en el camino de una determinada intensificación expresiva, pero la elección no siempre alcanza una final espiritualización del cuerpo fónico" (37). *Sañoso* sostituisce *dudoso* nel v.44, alimentando la serie allitterativa in /s/ *eScuadrón SañoSo/ con SierpeS enroScadaS eSpantoSo*, con il solo spostamento di *sierpes* eliminando il cacofónico *sierpES ESpantoso*.

Abbiano già notato le modifiche introdotte nel v.47; nei vv.49 e 50 che passano da *i con dichosa suerte / a Peloro abatió tu asta fuerte* di H a *i abrió con diestra suerte / el pecho de Peloro tu asta fuerte* di P, "'diestra' es consecuencia del concretizarse y dramatizarse la imagen de 'abrió', 'pecho' y 'asta' tanto que se convierte en adjetivo" (38). All'inizio del v.49 s'instaura *abrio* il cui soggetto grammaticale è *asta fuerte*; come nel v.47 *traxiste* induce quasi a pensare che la morte di Oromedonte sia dovuta al *hierro agudo de la muerte*, qui è l'*asta fuerte* che *abrio el pecho* di Peloro: l'azione mortale di Marte sembra mediata da *hierro* e da *asta*, quasi senza che il dio vi partecipi.

Il v.53 vede la sostituzione di *Mimas* con *cayo*; d'altra parte, *Mimas* viene spostato in P al v.55 sotto forma di *Mimante* il quale, con scambio di posizione rispetto all'aggettivo *pavoroso*, prende il posto di *Runco* (39). Quindi, non soltanto i giganti che in H erano due sono ridotti al solo *Mimante*, ma il *cayo* del v.53 anticipa il *desecho* del v.55, contribuendo a una migliore comprensione del testo.

Tu cubierto d'azero del v.56 di P evita l'incontro delle due dentali sonore presenti nel verso di H *ceñiDo D'azero*. I due versi finali della

(36) MACRÌ, *F. de H.* cit., p.212.

(37) *Ibid.*, p.234.

(38) *Ibid., p.219.*

(39) Per l'ascendente classico di questo nome cfr. KOSSOFF, *Voc.* cit., s.v.

strofa presentano vistose varianti: da H *i todo impetuoso / el grande muro rompes pressuroso* a P *rompes acelerado / d'el ancho muro el torreón alçado* è visibile non soltanto la già notata tendenza a una maggiore concretezza dell'immagine (*torreón alçado* vs *el grande muro*) (40), ma anche la necessità di adeguare la rima a *indinado* che, con le probabili motivazioni che abbiamo suggerito, sostituisce *rabiöso* nel v.57.

I vv. 61-65 sono soppressi in P. In H, proseguendo l'elogio di Marte, Apollo ne ricorda il valore e lo slancio generoso che avevano trascinato alla guerra *el sacro ayuntamiento*, portandolo alla vittoria. La soppressione di questa strofa in P può avere motivazioni profonde: Marte, nel confronto che si apre dopo poche strofe, è la pallida prefigurazione di don Juan, quindi ridurre il valore della vittoria di Marte sui giganti, con la partecipazione di tutti gli dei alla guerra, equivaleva a sminuire anche la vittoria di don Juan. Infatti, più oltre (vv. 101-105 di H e 96-100 di P), l'unico protagonista della vittoria è il *Ioven d'Austria*, così come Marte era stato l'unico vincitore sui Titani. Del resto, non e questa una presa diposizione assolutament nuova di P; infatti nel sonetto H. 60, che corrisponde a P. III, 13, dedicato don Juan in ocasione della morte (1578) si legge: *Tú, sólo, tú con singular hazaña / ganaste vencedor tan alta gloria* (vv. 5-6). L'iterazione del pronome *solo* messo in risalto tra due virgole inducono a escludere l'apporto di chiunque alla vittoria, probabilmente quella de Lepanto, di cui don Juan è considerato unico artefice, E si tenga presente che il sonetto H.60 non subisee modifiche in P (41).

I vv. 66-67 di H *A ti Iupiter deve / libre ya de peligro* diventano in P (vv. 61-62) *A ti libre ya deve / de recelo Saturnio* con l'immissione di un forte encabalgamiento e con la sostituzione di *peligro* con *recelo*. Nell'ambito semantico del timore *recelo* è certamente più attenuato rispetto a *peligro*; la modifica, quindi, sottolinea come l'opera di Marte in difesa della potenza di Giove, consenta a quest'ultimo di essere libero perfino dal sospetto che una *osada mano* possa alzarsi contro di lui. E a proposito di *osada mano* (P. v.64) c'è da rilevare che con *osada* si elimina l'incontro *alçAR ARmada* che avveniva in H (v.69), così come nella variante del verso successivo *sienta su bravo orgullo salir vano* (P. v.65), che proviene da *sugeto sienta ser su orgullo vano* (H v.70) si evita la presenza di /s/ iniziale in tre parole consecutive, da considerare forse "insuave sonido" (42).

Esclarecida di H (v.72), già utilizzato nel v.51, viene rimpiazzato con *conocida* (P v.67), mentre *tener eterna vida* (H v.74) diventa *gozar* (P. v.69), annullando la cacofonia *TENER ETERna*, dovuta alla presenza

(40) Cfr. MACRÌ, *F. de H.* cit., p.324.

(41) La mancanza di un'intera strofa sposta di cinque versi la lezione di P, per cui d'ora in avanti s'indicherà il numero del verso di H e quello che gli corrisponde in P.

(42) *Anotac.* cit., p.335, H.60.

degli stessi fonemi in ordine diverso. Motivi analoghi alla variante del v.67 provocano il passaggio da *sin que d'oscuridad estè ofendida* (H 75) a *sin que yaga en tinieblas ofendida*, in quanto *oscurecido* è presente nel v. 80 di H. Inoltre "la variante 'tinieblas' juega siempre en relación con el verbo copulativo 'yacer', más *lleno* que 'estar' o 'quedar'" (43), e non bisogna dimenticare che una voce del verbo tener, *tenga*, viene utilizzata all'inizio della strofa successiva (P 71) al posto di *sea* (H 76).

A questo punto termina l'evocazione della lotta degli dei contro i giganti, lungo episodio che prepara la predizione che lo stesso Apollo fa delle sorti di don Juan de Austria. I vv. 76-80 di H sono profondamente modificati nei corrispondenti 71-75 di P. Forse perchè è il momento della predizione, si accentuano i toni encomiastici tanto che *tenga / tu memoria el olvido* e un perentorio *i la termine* liquidano Marte in P. Ancora: di fronte al *valor tan insine (contro tan escogido* di H) di don Juan, quello di Marte non solo resta *oscurecido* (H 80), ma *desmay* (a), *i se l'inclin* (a). Il valore e la fama di don Juan sono al di sopra di quelli degli e il confronto con Marte gli è favorevole. Il *se l'incline* risulta sintomatico di questa nuova situazione: il valore del dio non solo è offuscato da quello di don Juan, ma è costretto a rendergli omaggio.

Nella *lira* successiva è eliminato in primo luogo il riferimento al carro del sole (H 83) che va a bagnarsi nell'*immenso pielago*. Ogni ricordo mitologico viene accantonato e Marte, cui era rifèrito il v.85 di H, *te mostrara la luz d'esta hazaña*, esce di campo per cedere il posto al suo antagonista, don Juan. Questi mutamenti avvengono attraverso sottili trame che s'intrecciano nella *lira*.

La soppressione del v.83 di H, *mi veloz carro ardiente*, consente in P di anticipare nel v.78 *descubrirà presente* (proveniente da H 85 *te mostrarà)* e di inserire nel v. 80 *la lumbre singular d'esta hazaña*, in cui *singular* richiama la *singular hazaña* del v.5 del già citato sonetto H.60 in morte di don Juan. Nel passaggio da *en cuyo immenso pielago se baña* (H 82) a *cuyo immenso mar cerca el orbe i baña* (P 77) si può forse vedere un'eco della orgogliosa supremazia della Spagna imperiale, sulla quale non tramontava mai il sole: il *fertil ocidente* è ovviamente la Spagna, il cui mare, immenso, circonda e bagna tutta le terra. Può essere, certo, soltanto una definizione geografica dell'Atlantico, oppure si può pensare che *cerca i baña* siano da ascrivere nell'ambito delle endiadi tipiche del lessico herreriano; ma il fatto che la frase si trovi inserita in un elogio al valore del maggior rappresentante della Spagna imperiale, lascia supporre che l'accenno all'immenso mare della Spagna che abbraccia tutta la terra, sia stato fatto pensando alla vastità dell'impero e ai possedimenti americani. Ancora una variante in questa strofa: *claro onor* (H 24) diventa *prez i onor* (P 79), con il trasferimento di un aggettivo in sostantivo. "La concreción

(43) MACRÌ, *F. de H.* cit., p.259; sull'incremento del verbi copulativi in P cfr. p.330.

sustantiva del adjetivo es significativa del proceso de interesante cristalización de las cosas y de los sentimientos; se notan las endíadis tópicas de la decoración barroca:... prez i onor..." (44).

Analogo spostamento da aggettivo a sostantivo si verifica nei vv. 84-85 di P *para qu'al turco orrible / derribe'l coraçon, i ardor terrible* derivanti dai vv. 89-90 di H *para qu'al espantoso Turco / quebrante el brio corajoso.* La presenza di *orrible* fa pensare che l'eliminazione di *espantoso* si debba a due motivi: sia al fatto che *espantoso* si trova in P a poca distanza, nel v.100, sia al fatto che, pur essendo riferito al turco, *espantoso* trasferiva inevitabilmente su don Juan connotazioni di paura e di pusillanimità che non gli si confacevano. Utilizzando *orrible*, invece, l'attribuzione negativa è riferita inequivocabilmente al *Turco,* il cui *ardor terrible* don Juan riuscirà a debellare. Certo che l'uso di *orrible* impone il cambiamento di rima in P 82, per cui *de Cesar sacro el ramo gloriöso* (H 87) si trasforma in *aquel ramo de Cesar invencible.*

Il v. 91 di H si apriva con el futuro *vera,* che in P 86 si modifica in presente, adeguandosi agli altri tempi presenti delle quattro strofe succesive, comuni alle due lezioni. È il momento centrale della visione d'Apollo, introdotta in H (v.76) como in P (v.71) dai futuri *vendrà, te mostrarà* (H 85) *descubrirà* (P 78). "Esta asimilación a una proyección de intemporalidad, representada por el presente gramatical, es uno de los signos característicos del barroco, como había intuido Antonio Machado en la poética de Juan de Mairena" (45). È in ogni caso un avvicinamento psicologico a un avvenimento futuro. In questo stesso verso, la riduzione di una sillaba nel verbo impone il cambiamento da *impio,* usato pochi versi dopo, a *perfido.* Il cultismo *aeria* della variante del verso successivo (H 92 *en la fragosa inacessible cumbre,* P 87 *en la fragosa, ierta, aeria cumbre)* concorre a darse "el sentido de real ascensión del 'perfido vando'" accresciuto dall'"efecto rítmico de la duplicación en el dislocamiento de la cesura de *a minore* a *maiore" (46). Quanto el passaggio da celeste* (H 94) a *soberana lumbre* (P 83) è da ricordare la preferenza concessa a *sereno* rispetto a *celeste* nel v.11; qui la variante è giustificata forse dalla presenza di *aeria* che in qualche modo assorbe *celeste. Osada* di H 95 passa a *animosa* in P 90 perchè *osada* era già stato utilizzato nel v.64 in cambio di *armada* (H 69). L'uso di *animosa* impone, ovviamente, l'abbreviazione di *confiado* in *fiado.*

La distinzione che fa Gili y Gaya (47) nell'uso di *luego que,* come successione temporale immediata, e *después que,* come successione mediata, può forse giustificare il passaggio che avviene da H 101 a P 96,

(44) *Ibid.*, p.319.
(45) *Ibid.*, p.338.
(46) *Ibid.*, p.323.
(47) *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona 1951, pp. 285-287.

mentre la modifica di *temor* (H 103) in *miedo* (P 98) deve essere vista come esigenza di eliminare l'incontro *TEMOR ENTORpece*. In più la sinalefe, possibile con *miedo*, consente l'immissione di *frío*. Così *frío* si oppone a *fogoso* (H 98, P 93) che, nella *lira* precedente era riferito al *perfido vando*, altezzoso e *de miedo ageno* (H 96, P 91) prima della comparsa di don Juan. Lo stesso *miedo* che in unione con *ageno* era stato utilizzato per indicare la tracotanza dell'esercito nemico, ora sottolinea il terrore agghiacciante, *frio miedo*, che la sola presenza del *joven d'Austria* scatena fra i ribelli. I vv. 104-105 di H *a la enemiga tierra / i con ella acabò toda la guerra* si trasformano in *al rebelde, i lo atierra / con espanto i con muerte la impia guerra* nei vv. 99-100 di P, cancellando il v.105 di H forzato e contorto, dove, per di più, è di difficile attribuzione *toda*. La presenza di *atierra*, che oltre al significato di 'abbattere' ha anche quello di 'terrorizzare' (48), il crescendo espresso da *espanto* e *muerte*, i due "encabalgamientos" consecutivi che rendono incalzante il ritmo, chiudono in P la *lira* creando una situazione che ben si confà alle similitudini delle due strofe seguenti.

La dittologia sinonimica *rabia i furia* (P 104) sostituisce *d'aquella furia* (H 109) con la soppressione di *aquella*, come spesso avviene in P per i dimostrativi e gli altri elementi della frase ritenuti inutili nell'urgenza di esprimere sentimenti o ricordi.

Da ascrivere a quei ricorrenti pasaggi da aggettivo a sostantivo è anche *doradas alas* (H 117) trasformato in *alas d'oro* (P 112), con una concretizzazione dell'astratto che è stata già più volte notata (49). Frequente è anche la modifica attuata per evitare cacofonie, come può rilevarsi nella sostituzione di *orbe* (H 118) con *giro* (P 113), che impedisce l'incontro *sOBRE EL ORBE*. Credo, invece, che il desiderio di introdurre *immortal* abbia dato luogo al cambiamento *con puro resplandor de su memoria* (H 120) *puro lampo d'immortal memoria* (P 115), con la rinunzia a *resplandor* (che pure è vocabolo preferito da P) per ragioni metriche, e a *su* perchè è presente nel verso precedente e in quello successivo.

Il desiderio di annullare *Ocidente*, già usato in H 81 e P 78, sembra sotteso alla variazione *de los últimos soplos d'Ocidente* (H 122) *por do Zefiro espira en blando buelo* (P 117). Il che comporta la modifica dei vv. 119 e 120 per questioni di rima: el *purpureo Oriënte* (H 124), che non si oppone più a *Ocidente*, diventa *al remoto indio suelo* e *i a do iela i abrasa el cielo ardiente* (H 125) *i ado esparze'l rigor elado el cielo*. Nel verso di H erano accomunate zone calde e fredde sotto un cielo *ardiente*, aggettivo che, nella maggior parte dei casi, è utilizzato da Herrera esclusivamente

(48) KOSSOFF, *Voc.* cit., s.v.
(49) Cfr. MACRÌ, *F. de H.* cit., p. 319.

come connotazione di calore. Il *rigor*, presente in P, molto più coerentemente, corrisponde a una impressione di freddo (50). Un ulteriore cambiamento nella strofa è quello che porta da *llevaràn* (H 121) a *extenderà* (P 116), con modifica verbale evidentemente riferita alla sola *Fama* del v.111 e, semanticamente, con un raggio più ampio di quello espresso da *llevaràn*.

Si chiude qui la predizione di Apollo. Nelle due strofe successive il dio si rivolge direttamente a Marte per affermare ancora una volta la superiorità di don Juan. Secondo Apollo, se don Juan fosse stato dalla parte dei giganti, Marte avrebbe avuto la peggio, se invece avesse difeso l'Olimpo, certamente Giove non sarebbe dovuto intervenire con *el braço fulminante*. Quindi il confronto a distanza fra Marte e don Juan si risolve con un netto margine di vantaggio per quest'ultimo.

Ma torniamo alle due lezioni. Con la rinuncia a *alguna* (H 127) (è inutile ormai sottolinearne la frequenza), P introduce *destreza i valentia*, (P 122) cui corrisponde l'altra *esfuerço... i osadia* (P 125). Questi sintagmi rientrano nei cambiamenti effettuati i vv.129-130 di H *aunque tuvieras, Marte / doblado esfuerço i osadia i arte* che in P si leggono *Gradivo, aunqu'porfía / tu esfuerço acrecentàras i osadía*. Certo le modifiche sono collegate al v.122 per esigenze di rima ed è impossibile capire quale dei tre versi abbia dato l'avvio al rimaneggiamento; resta comunque il fatto che, specialmente nei versi finali della strofa, P porta a un livello molto più alto di H l'esaltazione di don Juan. Giocano in questo senso le dittologie già notate, che in H erano assenti. Nonostante siano sinonimi, *destreza i valentía* si oppongono a *esfuerço... i osadía*, sia perchè i primi sono attribuiti a don Juan e gli altri a Marte, sia, e principalmente, perchè *aunqu'aporfia... acrecentàras* dà segno negativo alle qualità attribuite a Marte, in quanto irraggiungibili. In più *destreza i valentía* implicano ingegno, acume, forza d'animo; *esfuerço* e *osadia* segnalano piuttosto la forza bruta.

I vv. 131-135 di H risultano completamente modificati in P, forse per evitare un'equivalenza di rime con la prima strofa (*resonante*, v.1., *arrogante*, v.3) e la presenza di sintagmi già utilizzati in precedenza *rayo* (v.2), *recelo* (P 62), *profano* (P 62), *Iupiter* (v.4). Così *valiera* (H 131) diventa *amparara* (P 126), con lo spostamento in posizione di rima; il che avviene in diretto collegamento con il v.128 *ni el trance recelara* proveniente da H 133 *no tuvieras recelo*. Ma l'acquisto di maggior rilievo in questa strofa è dato dal v.130 *ni sacudiera el braço fulminante* (che s'instaura in luogo di H 135 *ni arrojáras el rayo resonante*) dove, con un aggettivo che sarà frequente in Góngora, *fulminante*, si crea una metonimia di grande suggestione.

Nella penultima strofa Apollo invoca il rapido trascorrere del tempo

(50) *Ibid.*, p.260.

per fare in modo che il *curso glorióso* degli eventi possa verificarsi. Anche qui le varianti tendono a eliminare il superfluo: la soppressione di *pues* (H 136) consente di anticipare in P 131 il vocativo *cielos* e di inserire *cansado* nel verso successivo, contribuendo a rallentare il verso già lento per la dieresi su *espacióso*. Inoltre il criterio di eliminare le ripetizioni impone ancora una volta la sostituzione di *fuerça* (H 138) con oprime (P 1133), perchè *fuerças* era stato utilizzato pochi versi più sopra (P 127); o di *cielo* (H 144) con *Olimpo* (P 138) per la presenza di *cielos* all'inizio della strofa precedente; altrettanto si deve dire per *sacudido* (H 143), usato in P 130 (51).

L'ultima variante è data dal passaggio da *medroso* (H 145) a *dudoso,* (P 140) che era stato rifiutato nel v.44, preferendogli *sañoso.*

Ora che abbiamo analizzato minuziosamente ogni singola variante, siamo in grado di tracciare un quadro complessivo e sistematico di tutte le modifiche e di cercare di individuarne le motivazioni ai vari livelli,

Potremmo, innanzi tutto, distinguere le varianti di questa canzone (ma il discorso andrebbe esteso a tutte le varianti di P) in due grandi blocchi, cioè: varianti *in praesentia*, agenti cioè sull'asse sintagmatico, e varianti *in absentia* che si collocano sull'asse associativo o paradigmatico. Le varianti *in praesentia* sono quelle che maggiormente, o più chiaramente, evidenziano l'appassionata ricerca condotta da Herrera sulle possibilità espressive della lingua fino a giungere alle soglie del fonosimbolismo. Queste modifiche coinvolgono principalmente la forma dell'espressione. Le varianti *in absentia* si rivolgono prevalentemente alla forma del contenuto. È ovvio che i due tipi non sono da considerare isolabili ma interagenti ed è impossibile occuparsi del primo tipo senza tener conto del secondo e viceversa.

Il primo blocco comprende innanzi tutto quelle varianti che si caratterizzano per il tentativo di eliminare le interazioni lessicali o fonemiche, sempre che, e questo sembra il fatto importante, tali ripetizioni non siano funzionali sia sul piano fonico sia sul piano semantico. Nella maggior parte dei casi vengono eliminate banali iterazioni sfuggite a un precedente controllo: vi rientrano gli spostamenti di sintagmi uguali troppo vicini, il cambiamento del loro ordine nel verso o nella strofa e, infine, la scelta di un nuovo lessema, sinonimico, che serve per evitare l'incontro di fonemi uguali disposti in ordine diverso. Possono rientrare in questo tipo di varianti anche quei passaggi da aggettivo a sostantivo dello stesso campo semantico, che abbiamo visto realizzarsi nella lezione di P. Il sostantivo, in questo caso, gioca un ruolo più decisivo dell'aggettivo, in quanto conferisce maggior concretezza al discorso.

---

(51) Sull significato di *sacudido* in questo verso cfr. KOSSOFF, *Voc.* cit., s.v. 6ª accez.

Più complesso è il problema delle varianti *in absentia*, perchè nella scelta sull'asse paradigmatico entrano in gioco fattori di varia natura, a volte decifrabili, altre volte con motivazioni imperscrutabili. D'altra parte, come abbiamo detto, non si può tracciare una linea netta di demarcazione tra i due tipi di varianti: spesso le varianti agenti sull'asse paradigmatico hanno motivazioni di tipo sintagmatico. Sono di questo genere le varianti dovute alla ricerca del lessema più adatto all'andamento ritmico del verso, mentre di tipo più chiaramente paradigmatico sono quelle rivolte all'utilizzazione di lessemi di maggior vigore connotativo.

Sono da ascrivere a questo gruppo anche i cambiamenti di campo semantico. A volte, come abbiamo visto, essi tendono a far rientrare un lessema in un campo semantico già attualizzato in precedenza; altre volte, le variazioni hanno motivazioni più sottili. In questa canzone è il caso delle varianti che riguardano sia l'aspetto di don Juan sia il suo comportamento nella guerra. Il personaggio, che già in H presentava caratteristiche positive, viene modificato in P, attraverso una sorta di affabulazione, mediante l'eliminazione di tutte quelle connotazioni che, direttamente o indirettamente, potevano appena opacizzarne la gloria. Altrettanto si è notato per quanto riguarda Marte, antagonista di don Juan e, contemporaneamente, termine di confronto.

Lo schema che ho tentato di tracciare delinea, sia pure parzialmente (in quanto mi sono occupata solo del microtesto, la canzone, trascurando il macrotesto di cui fa parte), il sistema di queste varianti. Si tratta in realtà di un sistema organico e abbastanza decifrabile, specialmente con l'ausilio delle *Anotaciones*. Anche se non sempre la teoria espressa da alcuni poeti coincide con la prassi seguita nel far poesía, le *Anotaciones*, in quanto riflessione sul modo di fare poesía di Garcilaso, ci aitano a capire quali possano essere i meccanismi che entrano in gioco nella revisione che Herrera fa dalla sia opera. E ormai non esito più a riferirmi a Herrera come autore di queste varianti. Troppe memorie ritmiche, altrettanti sintagmi e frasi complete rimbalzano da composizioni non sottoposte a varianti a quelle che hanno subito modifiche: solo per citare un esempio attinente questa canzone, si ricordi come una frase del sonetto in morte di don Juan, che non presenta varianti rispetto a H, passi quasi di peso nella lezione di P. Chi, per quanto profondo conoscitore dell'opera herreriana, avrebbe potuto tessere un gioco cosi complicato e audace?

Inoria Pepe SARNO
Università di Roma "La Sapienza"