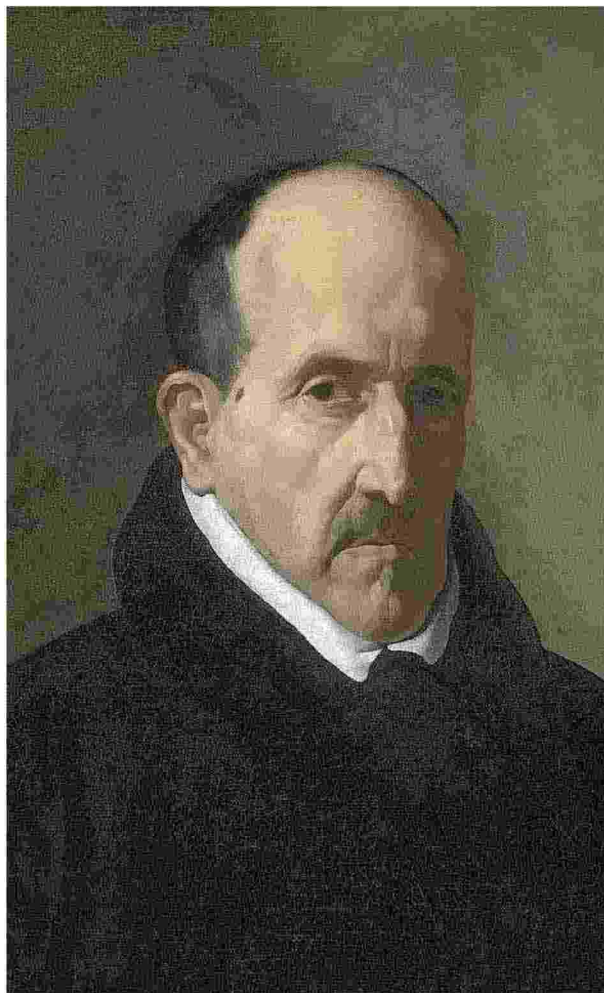


Luis de Góngora dipinto da Velázquez e il frontespizio delle sue opere (1628)



Un saggio di Giulia Poggi sul grande lirico spagnolo vissuto fra XVI e XVII secolo. Eccelleva in tutti i metri, forme, generi, toni: in ogni gamma dei sentimenti, fino all'ironico-satirico. Fu riscoperto fra Otto e Novecento da autori come Eliot, Lorca e Borges; Ungaretti lo poneva in relazione a Petrarca e Leopardi

ROSITA COPIOLI

Non so quanti poeti italiani giovani, leggano Luis de Góngora (1561-1627) oggi. Del resto, quanti leggono Petrarca o Tasso, che sono stati due sue fonti principali? In una società come questa, che tende a considerare solo i "quanti" rispetto ai "quali", non vale nemmeno più la distinzione di cultura, di gusto, orientati da norme e stili, che connotavano le epoche fino a pochi anni fa. Quando si discuteva di metafore, di lingua, di teorie, sapendo che erano come le ombre o le spume delle sostanze di cui si tramava l'idea della vita e del mondo. Non di aridità connesse con l'ansia di pubblicare, e di vendere.

Inizio questa riflessione mentre leggo Góngora, l'eccellente monografia di Giulia Poggi (Salerno, pagine 352, euro 23): un libro ricchissimo, il più denso e completo dopo lo studio di Robert Jammes (1967: *La obra poetica de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid 1987), e dopo *Gli occhi del pavone: quindici studi su Góngora* (Alinea, 2009) della stessa Poggi, che nel 1997 ne tradusse tutti i sonetti, sempre per Salerno.

Nato a Córdoba da genitori nobili discendenti di ebrei convertiti (come da documenti d'archivio dimostra Enrique Soria Mesa), a quindici anni Luis si avvia alla carriera ecclesiastica, per beneficiare dell'eredità dello zio materno. Racionero dal 1585 della cattedrale di Córdoba – la meravigliosa moschea impiantata sulla basilica visigota di san Vincenzo, che Carlo V ritrasforma con innesto rinascimentale-barocco – soggiorna a Valladolid, compie viaggi, e nel 1617 diventa cappellano di corte a Madrid. Possiede una versatilità di scrittura totale: in tutti i metri, forme, generi, toni: in ogni gamma dei sentimenti, compreso l'ironico-satirico. Nel 1613 licenzia la *Fábula de Polifemo y Galatea* e la prima delle fulgide *Soledades*. Come da ragazzo è costretto a difendersi dalle accuse di leggerezza e sensualità, ora lo è da quelle di oscurità, troppa erudizione (non cultismo, ma culteranesimo): polemica che Quevedo abbassa a infamanti e pericolosi insulti personali, includenti le origini semite. Sarà sempre soggetto alle fortune dei protettori, testimone delle vicende di tre re, da Filippo II a Filippo IV, nella parabola discensiva della monarchia spagnola in Europa, in costante "disinganno". Muore povero e cieco a Córdoba il 23 maggio 1627. Nel 1622 Velázquez ne ritrae la figura severa e scura, l'alta fronte sul lungo volto, il naso ricurvo sulla bocca sottile piegata in giù, gli occhi umbratili e guardinghi, in difesa e aggressione: occhi che potrebbero essere teneri e luminosi, come i suoi versi di cristallo ardente. «Su boca dio y sus ojos cuanto pudo / al sonoro cristal, al cristal mudo»: «diède la bocca e gli occhi quant'ha potuto / al cristallo sonoro, cristallo mudo».

Góngora è un simbolo di dispute sostanziali. Durante la sua vita riguardarono lui e il suo tempo: il Siglo de oro, che per la Spagna è il culmine della potenza anche in arte, letteratura, mistica (Cervantes, Lope de Vega, Juan de la Cruz, Santa Teresa, Quevedo, Gracián, Ignacio de Loyola, Calderón de la Barca). Esso disegna dal 1492 la mappa vastissima delle Indie, dei mondi ultra-

POESIA

Góngora a caccia nel bosco sacro

ceanici, inesauribili incontri-scontri di culture. Intanto l'Europa si apre alle scienze, scopre nuovi universi con un senso vertiginoso dell'infinito che è ambivalente: di slancio oltremisura, vacillazione, sperdimento. La caduta dalla posizione antropocentrica rinascimentale è perdita e acquisto, turbamento, inquietudine, spinta dell'immaginazione e dell'intelligenza ad andare sempre oltre. L'oltre misura moderno nasce qui, insieme al Barocco nelle sue molteplici declinazioni: sfida di metafore, musica, visioni, concetti. Nel 1662, in Perù, Espinosa Medrano difende Góngora da Faria y Souza che gli nega "anima poetica": «Se chiama anima le scintille dell'ardore intellettuale, ogni verso di lui contiene mille anime, ogni suo concetto mille vivezze». Le accuse contro Góngora includeranno sempre, nell'eccesso di intellettualità, la preminenza data alla lingua, l'eccessivo ricorso al latino e al mito. Inglobato nel Barocco, dopo oblio e condanna di Sette e Ottocento, sarebbe riemerso nel Novecento, insieme al riconoscimento di una somiglianza, alla luce di contrasti che non sono privi di attualità. Almeno per coloro che come Eliot credono a un'esistenza e or-

dine simultaneo della letteratura europea dopo Omero; o come Baudelaire intendono la poesia come una ricerca di echi e richiami di cacciatori perduti nei grandi boschi (lo scriveva per i pittori, ma il sistema è il medesimo). Una «caccia notturna, in un bosco lontano», parafasò Lorca nel 1926, pensando a se stesso mentre lodava Góngora, che cacciava immagini non prese dalla natura (anche se doveva essere «professore dei cinque sensi»), ma luminose, bianche ispirazioni, estratte dalla camera oscura della mente, dove l'immaginazione unisce mondi antagonisti. Immagini-metafore, balzi equestrati del mito, in una trasformazione drammatica, di cui Lorca sottolinea la realtà viva, non figurata: Góngora non cita il mito, lo trasforma, o lo delinea in un segno definitivo. È qui che le sue metafore acquistano un tono inimitabile. Puntando al cuore della poesia di Góngora, Lorca ne comprende l'unità, non le separazioni di generi e tempi. L'anno successivo, insieme ad altri giovani poeti – la generazione del '27 – Damaso Alonso avrebbe sancito la rivalutazione di don Luis, con parole memorabili: «Góngora non era incomprendibile, non era assurdo, non

era vago, non era nebuloso. Era difficile, unitario, perfetto, esatto, nitido». Poi ammetteva che il problema di Góngora era proprio del suo secolo. Che in fin dei conti, era quello «del mondo moderno, dove (forse come naufraghi stretti a un bompresso galleggiante) viviamo ancora».

Contemporaneamente Borges, anche per giovanile, antiaccademico capriccio controcorrente, ingaggiava una lotta personale con Góngora, avendo paura dei propri difetti. Ma in Italia Ungaretti lo leggeva con Mallarmé, nella linea di Petrarca e Leopardi, per una parola sapiente e innocente, restituita intatta dalla memoria. L'inevitabilità dei poeti moderni a essere "difficili" – riconobbe Eliot (anche dopo avere letto John Donne e i metafisici inglesi) – era già in Góngora, dove mente e sensi si esaltano a vicenda, le metafore si muovono con slanci mai conclusi: anche quando le chiusure sembrano sigilli definitivi. Come nel celeberrimo verso finale, «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», che suona così potentemente definitivo, ma rintocca nell'anima come il bronzo di una campana: è, appunto, una visione del mondo.

© RIPRODUZIONE WEBARTIST

