INORIA PEPE SARNO

Bianco il ghiaccio, non il velo

Ritocchi e metamorfosi in un sonetto di Herrera

È nota a tutti gli ispanisti la querelle che si accese parecchi anni fa sui dubbi avanzati da qualche studioso che l'edizione postuma del 1619 delle poesie di Fernando de Herrera fosse stata rimaneggiata dall'editore Pacheco. Il dibattito che ne è seguito ha visto schierati frontalmente i maggiori studiosi di Herrera che hanno sostenuto, con tutti gli elementi disponibili, opposte opinioni. Ma è forse bene ricordare brevemente i termini della questione, sia pure limitandoli ad una scarna serie di dati.

Nel 1582 Fernando de Herrera pubblica *Algunas obras* comprendente 78 sonetti, 7 elegie, 5 canzoni e un'egloga venatoria [1]; questa edizione è nota come H.

Nel 1619, dopo la morte del poeta avvenuta nel 1597, Francisco Pacheco, suocero di Velázquez e pittore egli stesso, cura l'edizione dei *Versos de Fernando de Herrera* [2] basandosi sui manoscritti recuperati dal *naufragio* delle opere del poeta sivigliano avvenuto poco dopo la sua morte [3]. L'edizione Pacheco comprende 308 sonetti, 33 elegie, 18 canzoni, 4 sestine e 2 stanze ed è nota come P.

A queste due edizioni antiche sono da aggiungere le *Poésies inédites*, note come F, pubblicate da Coster nel 1918 [4], e le *Rimas inéditas*, note come B, pubblicate da Blecua nel 1948 [5] sulla base di un manoscritto datato 1578 e comprendenti 132 poesie di cui 47 inedite rispetto ad H e P e cioè: 34 sonetti, 4 elegie, 3 canzoni, 4 egloghe e 2 stanze.

Ora il problema non nasce tanto dal fatto che nelle quattro edizioni si trovano ripetute alcune poesie, quanto piuttosto dalle varianti che molte poesie presentano nelle diverse edizioni. Questa situazione, il cui solo punto fermo è offerto dalla collezione pubblicata dallo stesso Herrera (H), ha fatto sorgere in alcuni studiosi (Coster, García de Diego, Blecua, Kossoff e altri) [6] il dubbio che risalgano ad Herrera molte varianti di poesie comprese nell'edizione postuma, visto che vi «ocurren cosas bas-

tante sorprendentes»[7]. A dimostrazione della liceità di questo dubbio Blecua ha studiato la cronologia dei vari manoscritti contenenti le poesie di Herrera[8] ed ha insistito sul fatto che tutti i componimenti di P «tienen el mismo temple anímico y la misma temporalidad interna, sean de una fecha u otra, como tienen el mismo estilo»[9], facendone risalire la responsabilità ad una mano estranea, cioè all'editore Pacheco. D'altra parte Macrí[10] ha fatto appello a una serie di dati interni ed esterni all'opera di Herrera per sostenere invece che le modifiche di P si debbono allo stesso Herrera.

Non vogliamo a priori entrare nella discussione perché siamo convinti che le due ipotesi contrastanti possono trovare conferma o smentita soltanto attraverso un esame microscopico dei singoli componimenti che presentino in P varianti, di qualunque portata esse siano, rispetto agli altri testi. Un'esortazione in questo senso veniva anche da S. Battaglia che riteneva indispensabile sciogliere ogni dubbio sull'edizione del 1619 «attraverso un esame interno del testo», perché «solo mediante una rigorosa valutazione filologica si può sperare di pervenire a risultati concreti e attendibili»[11]. Fino ad oggi, a quanto mi consta, uno studio di questo tipo è solo quello che condusse Battaglia[12], limitatamente a quelle poesie che si presentano con triplice lezione e a qualche caso di quelle con duplice lezione. Il saggio di Battaglia non esaurisce comunque il problema e costituisce anzi un ulteriore stimolo all'indagine che qui mi accingo a fare: analizzare un solo sonetto nella duplice lezione di B e P. Mi rendo perfettamente conto che un'analisi, volta a mettere in luce soltanto un settore minimo della produzione herreriana, è oltremodo limitata e lascia in ombra una serie di dati derivanti da altre poesie di quello che è un canzoniere omogeneo, il primo nella sonettistica spagnola, ad imitazione di quello petrarchesco. Sono però convinta che, proprio per il suo carattere volutamente circoscritto, può costituire un primo passo per un esame dettagliato dei problemi finora irrisolti e l'avvio di una ricerca che potrebbe portare a risultati forse diversi da quelli fino ad oggi ottenuti.

L'oggetto della nostra analisi è uno dei piú famosi sonetti herreriani che nella lezione di B è:

Aora que cubrió de blanco velo
el oro la hermosa Aurora mía,
blanco es el puro sol y blanco el día
y blanco es el color del claro çielo.

Blancas tus flechas son, que yo reçelo,
tu arco blanco y rayos de alegría,
Amor, con que me hieres a porfía;
blanco es tu ardiente fuego y frío yelo.
Mas ¿qué puedo esperar desta blancura,
pues que su blanca nieue el tierno pecho
tiene contra mi alma defendido?
¡O beldad sin amor, o mi ventura!
que ardo yo en mi fuego satisfecho
y muero en nieue fría conuertido [13].

In P il sonetto presenta alcune varianti che mi sembra opportuno non isolare, per cui ne do il testo completo:

Aora, que cubrio de blanco ielo
el oro la hermosa Aurora mia;
blanco es el puro Sol, i blanco el dia,
i blanco el color lúcido del cielo.
Blancas todas tus viras; que recelo,
es blanco el arco i rayos d'alegria,
Amor; con que me hieres a porfia,
blanco tu ardiente fuego i frio ielo.
Mas que puedo esperar d'esta blancura;
pues tiene'n blanca nieve'l pecho tierno
contra mi fiera llama defendido?
Ô beldad sin amor! ô mi Ventura!
qu'abrasado en vigor de fuego eterno,
muero en un blanco ielo convertido [14].

È superfluo sottolineare come il sonetto, nelle sue due lezioni, aderisca al canone petrarchesco dell'impostazione rimica in ABBA ABBA CDE CDE; forse meno nota è la sua probabile fonte italiana, il sonetto del Boiardo *Pura mia neve ch'êi dal ciel discesa* [15]. Qui, però, non si tratta di indagare sui rapporti di Herrera con l'area italiana (che, del resto, sono stati ampiamente studiati) [16], ma di vedere se e quali rapporti si possano istituire fra le due lezioni del sonetto. Sarà opportuno analizzarle separatamente al fine di evidenziarne le singole caratteristiche.

L'*Aora* con cui inizia il sonetto in entrambe le lezioni, cosí immediato come determinazione temporale, sembra porgere la chiave di quella dimensione «ipolinguistica o sub-linguistica» [17] che a livello fonico si manifesta in tutto il sonetto. Infatti *Aora* non fa che anticipare fonicamente *el oro* del verso successivo posto quasi in anafora, e tutta la composizione fornisce una serie vistosa di sequenze allitterative che direttamente o specularmente richiamano la matrice fonica *oro*. In B in primo luogo *Aurora*, sullo stesso verso, che è legato a *Aora*, di cui contiene tutti i fonemi, e principalmente a *oro* in una doppia concatenazione fonica: *AUROra* e *AurORA*. E poi ancora le allitterazioni

implicanti i due fonemi /o/ ed /r/, uniti o separati che si rincorrono per tutto il componimento: *AORa, cubRiO, ORO, heRmOsa, AURORa, puRO, colOR, claRO, ReçelO, aRcO, RayOs, alegRía, amOR, hieRes, pORfía, aRdiente, fRíO, esperaR, blancuRa, tieRnO, cOntRa, amOR, ventuRa, aRdO, mueRO, fRía, conveRtidO.*

In P il sistema delle allitterazioni si intensifica notevolmente: contro l'eliminazione di *claRO* di B, in P si aggiungono *viRas, fieRa, abRasadO* (che sostituisce *aRdO* di B), *vigOR, eteRnO.*

In entrambe le lezioni, comunque, *oro* è evocato «all'interno e al di sotto del discorso formalizzato» [18], emerge in tutto il sonetto e s'intreccia in un groviglio allitterativo in *Aurora.*

Nelle due stesure tutta la superficie del sonetto, e principalmente il sistema delle quartine, si caratterizza per la presenza di un lessema privilegiato: *blanco.* Lo ritroviamo, come aggettivo, inserito in una rete fittissima di richiami che sarà opportuno schematizzare:

	in B	in P
v. 1	*blanco velo*	*blanco ielo*
v. 3	*blanco es el puro sol*	*blanco es el puro Sol*
v. 3	*blanco el día*	*blanco el dia*
v. 4	*y blanco es el color*	*i blanco el color*
v. 5	*blancas tus flechas*	*blancas todas tus viras*
v. 6	*tu arco blanco*	*es blanco el arco*
v. 8	*blanco es tu ardiente fuego*	*blanco tu ardiente fuego*
v. 10	*blanca nieue*	*blanca nieve*
v. 14		*blanco ielo*

Siamo di fronte a una imponente organizzazione iterativa specialmente se si tiene conto che *blanco* è sottinteso ancora due volte, al v. 6 *(blancos) rayos d'alegria* e al v. 8 *(blanco) frio ielo* ed è ripreso con la stessa radice al v. 9 in *blancura.* Inoltre, il sistema delle quartine si apre con *blanco velo* di B e *blanco ielo* di P (v. 1) e specularmente si chiude con la duplicazione dell'aggettivo *blanco ... frío ielo* (v. 8), con un richiamo al centro della prima terzina nel *blanca nieve* del v. 10. Sia le numerose epanalessi, sia la posizione anaforica e la particolare strategia di sistemazione dell'aggettivo fanno sí che *blanco* assuma, dunque, il valore di parola chiave nel sistema semantico del sonetto.

Sotto questo profilo il componimento, nelle sue due redazioni, può essere diviso in due sequenze: la prima costituita dal si-

stema delle quartine, la seconda da quello delle terzine. La frattura è sottolineata dall'interrogativo al v. 9.

Il sistema delle quartine è costituito, nonostante il punto al v. 4, da un solo periodo, in cui una subordinata temporale è anteposta a una serie di frasi predicative coordinate fra loro: i due versi iniziali servono ad esplicitare il tempo e la causa di tutto ciò che segue. Nei versi 3-8 si ha in realtà una successione di sostantivi, singolari nella prima quartina, singolari e plurali nella seconda, interrotta da due relative: *que yo reçelo* (*que recelo* in P) al v. 5 e *con que me hieres a porfia* al v. 7 quasi parentetiche, chiuse come sono tra segni d'interpunzione. Tutti i sostantivi sono modificati dall'aggettivo *blanco*, salvo al v. 4 dove compaiono *claro* relativo a *çielo* in B e *lúcido* relativo a *color* in P e al v. 8 dove sono presenti *ardiente* e *frio*. In qualche modo però anche questi ultimi sono modificati dall'aggettivo *blanco* all'inizio del verso; la loro presenza, comunque, in chiusura del sistema delle quartine, sottolinea uno stacco dell'ultimo verso rispetto al sistema stesso. D'altra parte questa frattura, come si è visto, è accentuata al v. 9 dall'interrogativa che apre il sistema delle terzine. Ed è proprio in questo verso che *blancura*, con la sua astrattezza, riassume e concentra il *blanco* del sistema precedente. In quanto al *puro* del v. 3, che finora è rimasto escluso da questa indagine, mi sembra che nel lessico herreriano debba essere considerato sinonimo di *blanco* visto che nelle *Anotaciones* si afferma: «el color blanco es purísimo [...] y así blanca significa simple, sencilla, pura...» [19].

Abbiamo finora accennato alle caratteristiche comuni alle due lezioni; ci preme ora analizzare piú da vicino quali siano le trasformazioni che B subisce nel passaggio a P.

Nel sistema delle quartine si verificano a partire da B le seguenti trasformazioni (trascuro quelle puramente grafiche):

v. 1 Aora que cubrió de blanco *velo*
Aora, que cubrio de blanco *ielo*

v. 4 y blanco *es* el color del *claro* çielo
i blanco el color *lúcido* del cielo

v. 5 Blancas *tus flechas son*, que *yo* reçelo
Blancas *todas tus viras*; que recelo

v. 6 *tu arco blanco* y rayos de alegría
es blanco el arco i rayos d'alegria

v. 8 blanco *es* tu ardiente fuego y frío yelo
blanco tu ardiente fuego i frio ielo

Nel sistema delle terzine notiamo le seguenti modifiche:

v. 10 pues *que su* blanca nieue el *tierno pecho*
pues *tiene'n* blanca nieve'l *pecho tierno*
v. 11 *tiene* contra mi *alma* defendido
contra mi *fiera llama* defendido
v. 13 que *ardo yo en mi fuego satisfecho*
qu'*abrasado en vigor de fuego eterno*
v. 14 *y* muero en *nieue fría* conuertido
muero en *un blanco ielo* convertido

Di fronte a questi cambiamenti possiamo tentare di rintracciare i meccanismi che li hanno prodotti e di individuarne le motivazioni.

Mi sembra che il punto di partenza delle varianti di P possa essere individuato nella fase *velo* > *ielo*. Dal punto di vista fonico la trasformazione potrebbe, forse, apparire insignificante, inserita com'è nel quadro delle parole in rima. Ma teniamo presente tutta la serie delle rime A dei vv. 1, 4, 5 e 8

in B	in P
velo	*ielo*
çielo	*cielo*
reçelo	*recelo*
yelo	*ielo*

Appare evidente che in P si è raggiunto, sotto questo profilo, il concentramento delle rime intorno a *ielo* (mentre in B *velo* introduceva un fonema estraneo) che apre e chiude il sistema rimico delle quartine. Risulta cosí potenziata l'eco all'inizio del verso successivo, sottolineata dall'*encabalgamiento*, in *el* oro, fusione a livello fonico dei due elementi, *ielo* e *oro*, che dominano tutto il sonetto. A questo nucleo lessematico si possono ricondurre sia *cielo* (v. 4) sia *recelo* (v. 5), in una sorta di amplificazione della rima [20], che si espande all'indietro implicando prima *cielo* e poi *recelo* che comprende tutti i fonemi delle parole in clausola.

Se fonicamente la variante *velo/ielo* si rivela in P fattore unificante delle rime, semanticamente la sua presenza è molto piú incisiva. *Velo* e *ielo* definiscono ambiti semantici diversissimi: il primo, il *velo* di B, rientra nel campo dell'abbigliamento femminile e mobilita valori connotativi di impalpabile morbidezza, leggerezza, delicatezza ecc.; il secondo, il *ielo* di P, rimane completamente estraneo a questa sfera semantica ed acquista una connotazione di rigida freddezza. La trasformazione è quindi sintomatica anche e soprattutto a livello semantico, specialmen-

te se si tiene conto di un'altra variante, quella al v. 14, in cui la *nieue fría* di B diventa *blanco ielo* in P. Il mutamento fa sí che in P venga ripreso in chiusura di sonetto, quasi a suggellarne la sua compiuta unità, lo stesso sintagma che appariva in apertura. Questo strettissimo vincolo fra i due versi estremi del sonetto fa riconoscere la prima variante di P come estremamente significativa sotto il profilo semantico e consente di considerarla come il preludio e insieme la causa di quel mortale *blanco ielo* dell'ultimo verso, in cui si dissolve la speranza del poeta.

La seconda variante, in successione spaziale, è quella al v. 4 in cui, a parte la soppressione di *es* (che ripeteva in B quello del verso precedente), *el color del claro çielo* si modifica in *el color lúcido del cielo.* L'utilizzazione di *lúcido* è un'innovazione da non sottovalutare; è la prima tessera che ci fa capire come il sonetto di P si muova in direzione diversa rispetto a B e come tutto in P si serri intorno a quel movimento iniziale *velo* > *ielo. Lúcido*, infatti, molto piú di *claro* si adatta al *ielo* del v. 1 con la sua connotazione di brillante trasparenza, la stessa che connota *blanco ielo* dei vv. 1, 8 e 14 in P. Che entrambi gli aggettivi, sia *claro* di B che *lúcido* di P, nel lessico poetico di Herrera fossero riservati al cielo lo testimoniano le *Anotaciones* in cui è detto «Cielo. Es todo lúcido y claro, pero transparente, y por eso no puede rendir esplendor alguno, y las estrellas son parte del cielo lúcido y transparente, condensada y recogida en sí misma para dar claridad y luz»[21]. Ma certo nel contesto del sonetto *lúcido* acquista un significato molto piú specifico: *lúcido* si collega oltre che con *ielo*, con *Aurora* e *Sol* connotanti anch'essi luce. Non solo: *lúcido* è l'aggettivo di *Luz* (di cui ha la stessa radice), nome sotto il quale tanto spesso nei sonetti di Herrera si cela il nome dell'amata; perciò è anche una ulteriore invocazione dopo averla chiamata *Aurora*, quindi luce del mattino (che con *Luz* mantiene un rapporto metonimico) e dopo averne mascherato il nome in *puro Sol*, cioè pura luce. Sostanzialmente in P, piú ancora che in B, la prima quartina non è che l'invocazione palese o nascosta, a livello linguistico o sub-linguistico, di *Luz*: tutto qui è luce, una luce che si fa bianca, purissima, perché «el color blanco es purísimo, y el más perfecto de los colores...»[22].

Nel nuovo sistema di P la variante al v. 5 segnala, a nostro parere, la tendenza a una maggiore condensazione del sonetto. Vediamo tutto il verso: il *Blancas tus flechas son que yo reçelo* di B diventa *Blancas todas tus viras que recelo. Flechas* e *viras* semanticamente si equivalgono; la variazione, dunque, porta a corrispondenze foniche diverse. Intanto delle consonanti late-

rali di B rimane solo la prima (*b/l/ancas*), sparisce in P anche *flecha/s/ /s/on* che duplicava in B il suono sibilante dei due plurali anteriori (*Blancas tus*). La situazione delle sibilanti in P è numericamente la stessa, ma non c'è collusione: tutte le /s/ seguono una vocale e tutto il verso rispetta quel concetto herreriano di un'armonia dei «suavísimos versos, donde hay casi tantas consonantes como vocales»[23]. Ma il cambiamento piú importante è in quel *todas tus*, che occupa il centro del verso con un martellio di dentali, e nel passaggio da *flechas* a *viras*, che sembra fonicamente riprodurre il sibilo delle frecce d'amore. A parte ciò il verso acquista vigore nella seconda parte per la presenza delle due /r/ di *viras* e *recelo* ravvicinate dall'eliminazione del pronome. In P, dunque, il v. 5 tende a riprodurre fonicamente la violenza dell'impatto delle frecce con cui l'amore *hiere(s) a porfia*, se pure non vogliamo vedere il livello iconico di *viras* nella «lettera che "materializza" l'evento (la lettera V)» che «riproduce, appunto, ideograficamente, la "freccia"»[24].

Il resto della quartina vede eliminato in P un possessivo al v. 6 e un anticipo di *es* dal v. 8 di B al v. 6 di P. Ma la modifica piú vistosa è rappresentata dal passaggio da *tu arco blanco* di B a *es blanco el arco* di P, in cui *blanco* è situato in posizione anaforica con un notevole acquisto anche dal punto di vista fonico, isolato com'è dalle successive sequenze allitterative di /r/ di *aRco, Rayos, alegRia, hieRes, poRfia* che s'interrompono per dar posto ad un altro *blanco* all'inizio del v. 8.

Il sistema delle terzine rivela lo stesso andamento notato nelle quartine. Osserviamo, in primo luogo, che sia in B sia in P, nonostante il punto interrogativo sia sistemato al v. 11, l'interrogazione vera e propria si conclude al v. 9, visto che il verso successivo inizia con l'esplicativo *pues*. Questo verso, quindi, rimane isolato dal resto della terzina, in entrambe le lezioni, anche a livello semantico; esattamente come avviene nel v. 12. Le due terzine, quindi, sia in B sia in P si aprono in modo simmetrico, rispettivamente con una interrogativa e un'esclamativa.

Ma in B questa iniziale simmetria si diffonde in una uniformità di costruzione sintattica che coinvolge il complesso delle terzine. A parte il v. 10, che allinea una sequenza di aggettivo + sostantivo + aggettivo + sostantivo (*blanca nieue tierno pecho*), i rimanenti versi 11, 13 e 14 sono caratterizzati da un parallelismo molto marcato con la costante presenza di congiunzione, presente verbale, preposizione, aggettivo, sostantivo, participio passato. Le sole modifiche a questa struttura sono rappresentate

dalla mancanza della congiunzione iniziale al v. 11, dalla presenza del pronome *yo* al v. 13 e dall'inversione della posizione dell'aggettivo rispetto al sostantivo al v. 14. Semanticamente il sistema delle terzine è centrato sull'opposizione *su blanca nieue* > *mi alma*, sottolineata sia dal contrasto *su* vs *mi*, sia dal *contra* che precede *mi alma* al v. 11. D'altro canto *mi fuego* (v. 13) è in antitesi rispetto a *nieue fría* dell'ultimo verso, non soltanto per il rapporto oppositivo *fuego* vs *nieue*, con le connotazioni conseguenti di rosso vs bianco e di caldo vs freddo, ma anche per quel *conuertido* che chiude il sonetto e conferma perentoriamente la trasformazione.

In P la rete di richiami e di rimandi, sia a livello fonico e grammaticale sia sul piano del significato si fa piú fitta. Le modifiche apportate al v. 10 si rivelano fondamentali non soltanto per la sostituzione di un *enjambement* debole a uno violento, ma anche perché il verso acquista una struttura sintattica meno uniforme. Lo spostamento da *tierno pecho* di B a *pecho tierno* consente in P il riavvicinamento di *nieve* e *pecho* mentre i due aggettivi sono situati in zona periferica rispetto ai sostantivi cui sono riferiti. Cosicché *nieve* e *pecho* sembrano fondersi in un unico sostantivo che assume le connotazioni di entrambi gli aggettivi. Di questa fusione sembra essere conferma la trasformazione al v. 11 di *alma* di B in *fiera llama* in P. E *fiera*, con la sua ambiguità semantica, si contrappone non soltanto, in quanto aggettivo, a *tierno* (cioè duro vs tenero), ma anche all'intero sintagma *pecho tierno* (in quanto belluino vs umano). Ancora, *fiera llama* è il contrasto piú diretto di *blanca nieve* nel duplice valore connotativo di rosso vs bianco e di caldo vs freddo; contrasto che non si verificava in B dove *blanca nieue* veniva contrapposto a *mi alma*.

Nell'ultima terzina i ritocchi di P portano a una maggiore incisività dei versi finali, ad una utilizzazione piú sapiente del contrasto tutto giocato sul bianco-rosso, neve-fuoco. Nei vv. 13 e 14 si passa da

> que ardo yo en mi fuego satisfecho
> y muero en nieue fría conuertido

di B a

> qu'abrasado en vigor de fuego eterno
> muero en un blanco ielo convertido

di P. In quest'ultima lezione tutto tende a rendere la simmetria meno rigida: in primo luogo un'accentazione del verso piú sicura e veloce, poi una sequenza allitterativa dei fonemi /e/ ed

/r/ (singolarmente o in coppia: *abRasado*, *vigoR*, *etERno*, *muERo*, *convERtido*) che s'interrompe per dar posto a *fuego* (v. 13) e a *blanco ielo* (v. 14). Cosí il v. 13 che in B si spegneva nella palatale finale (*satisfecho*) acquista in P nuova vibrazione accentuata da quel *vigor* al centro del verso, in posizione strategica rispetto sia ad *abrasado* sia a *eterno*. È questa un'innovazione in P che indica ancora una volta un meditato equilibrio di tutti gli elementi in gioco nel sonetto, da quelli fonici e ritmici fino a quelli semantici. *Vigor*, infatti, richiama con la tonica *OR* l'*oro* del v. 2, mentre *blanco ielo* dell'ultimo verso rimette allo stesso sintagma del v. 1. Inoltre *fuego eterno* (v. 13) ripropone un rapporto strettissimo con *fiera llama* (v. 11), nell'iterazione del fonema /f/ seguito da dittongo, mentre *ielo* (v. 14) richiama con il suo dittongo iniziale *fuego*, *fiera*, *nieve* e *tierno*; *blanco*, nello stesso verso, rimanda immediatamente al *blanca nieve* del v. 10 ma anche al sistema delle quartine nel suo complesso pervaso dal lessema *blanco*.

Teniamo conto, ancora, che *fuego eterno* è retto dal participio passato *abrasado*, in apertura di verso. Esso trova rispondenza, in chiasmo, nell'altro participio passato *convertido* alla fine del v. 14, che regge, a sua volta, *blanco ielo*. E a sottolineare l'opposizione *fuego eterno* vs *blanco ielo* c'è anche l'inversione di posizione degli aggettivi rispetto ai sostantivi.

A livello semantico non bisogna dimenticare innanzi tutto la gradatio *fiera llama-fuego eterno* che collega strettamente le due terzine, nonostante l'interruzione dell'esclamativa al v. 12, mentre è da sottolineare l'acquisto dovuto alla sostituzione di *ardo* di B in *abrasado* strettamente correlato con *fuego eterno*. D'altra parte l'eliminazione della congiunzione iniziale del v. 14 toglie la consequenzialità che le due azioni espresse da *ardo ... y muero* avevano in B per restituirle in P alla contemporaneità (*abrasado ... muero*).

C'è, insomma, in questi versi di P un'organizzazione chiastica dei vari lessemi che fa pensare a una elaboratissima revisione del corpo semantico e significante di B, a una attenzione acuta alle possibilità foniche, timbriche e semantiche della lingua che, già presenti in B, qui vengono portate alle estreme conseguenze. Cosí pure il gioco dell'opposizione *nieve* vs *llama* dei versi precedenti qui si sublima nell'esasperazione dei due poli della contrapposizione: la *llama* si trasforma in *fuego eterno* e la *blanca nieve* in *blanco ielo*. Il sonetto si conclude, dunque, chiudendosi su se stesso in quel richiamo al *blanco ielo* iniziale, nel quale avevamo individuato il motivo della sua trasformazione.

Ma mentre il *blanco ielo* del v. 1 si riferiva a Leonor, il *blanco ielo* del v. 14 è appannaggio del poeta. E non si tratta solamente di una semplice iterazione di significanti e di significati; mi sembra che, a livello metaforico, la metamorfosi finale del poeta in *blanco ielo* voglia significare l'identificazione totale con quel *blanco ielo* del v. 1 che è pure esito di una metamorfosi, quella dell'oro dei capelli dell'amata.

Siamo ora in grado di apprezzare le differenze fra le due lezioni esaminate e di farne un bilancio anche valutativo, in quanto «valutazione di funzionalità»[25]. A me sembra che tutte le varianti apportate in P rientrino in un unico sistema, un sistema che scatta proprio nel primo verso e al quale in certo modo tutte le successive modificazioni sono subordinate o comunque strettamente collegate. Il sonetto di P rappresenta certamente, dal punto di vista formale e strutturale, una fase successiva rispetto a B. È un sistema che tende all'esasperazione dei contrasti di matrice petrarchesca, che si giova di una piú profonda riflessione sulle possibilità della lingua, di una piú spiccata sensibilità per il ritmo del verso, di un piú sapiente dosaggio degli elementi fonici. Insomma, si tratta di un sistema elaboratissimo nel quale si rispecchia non soltanto l'ideale herreriano della composizione del sonetto, già presente nelle *Anotaciones*[26], ma anche quell'assiduo lavoro di revisione e di lima che sembra caratterizzare tutta l'attività poetica di Herrera, specialmente nell'ultimo decennio precedente la morte[27]. In questo nuovo sistema di P, cosí coerente nelle sue modifiche, cosí funzionante al suo interno, niente lascia supporre l'intervento di una mano estranea. Almeno per quanto riguarda il sonetto analizzato bisognerà forse rettificare l'affermazione di Blecua che «aunque textos de B pasan a P con notables variantes – o con pocas –, nunca se podrá saber con seguridad cuáles pueden pertenecer a Herrera y cuáles a otro corrector»[28]. Il dubbio che può assalirmi alle parole di un cosí grande studioso di Herrera cadono di fronte ai reperti dell'analisi: almeno nel nostro sonetto tutte le varianti di P sono da attribuire ad Herrera.

La nostra indagine termina qui; e qui appunto ci poniamo il quesito se questo studio abbia in qualche modo apportato un contributo alla polemica cui si alludeva in principio. Forse sí, anche se la limitatezza del caso studiato esige di estendere le ricerche a tutti gli altri di duplice e di triplice redazione[29].

[1] *Algvnas obras | de Fernando | de | Herrera, | Al Ilustriss. Sr. D. Fernando Enriquez de | Ribera Marques de Tarifa. | Con licencia de su Magestad. | En Sevilla en casa de Andrea Pescioni. Año de.* M.D.LXXXII.; cfr. anche J. M. Blecua, *Fernando de Herrera. Obra poética. Edición crítica*, Anejo XXXII del «Boletín de la Real Academia Española», Madrid 1975, pp. 73-75 e O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid 1972, pp. 84-85.

[2] *Versos de | Fernando | de Herrera | Emendados i divididos por el | En tres libros. | A Don Gaspar de Guzman, | Conde de Olivares, Gentilombre de la Camara del Prin | cipe nuestro Señor, Alcaide de los Alcaçares reales | de Sevilla, i Comendador de Bivora en la | Orden de Calatrava. | Año 1619. | Con privilegio. | Impresso en Sevilla, por Gabriel Vejarano*; cfr. Blecua, *Fernando de Herrera* cit., pp. 75-76 e Macrí, *Fernando de Herrera* cit., pp. 85-86.

[3] Circa la misteriosa scomparsa delle opere di Herrera e il fatto, altrettanto strano, che nessuno degli amici che gli sopravvissero si fosse preso l'incarico di pubblicare le opere rimaste inedite cfr. A. Bianchini, *Herrera and Prete Jacopín: the consequences of the controversy*, in «Hispanic Review», 46, 1978, n. 2, pp. 221-34 dove si suggerisce l'ipotesi che «the silence surrounding Herrera's last years, and the apparent oblivion and abandon into which his memory had fallen, may not have been entirely due to natural causes, but perhaps to the work of an influential group determinated to harass him in life and to obliterate his memory after death» (p. 232). L'autrice individua il piú potente e accanito nemico di Herrera in Juan Fernández de Velasco, condestable di Castiglia dal 1585 fino alla morte avvenuta nel 1613. Questo spiegherebbe sia il fatto che nessuno degli amici di Herrera abbia difeso le *Anotaciones* quando furono attaccate dal Prete Jacopín, pseudonimo sotto il quale si celava il figlio di Fernández de Velasco, sia che l'edizione Pacheco compaia dopo sei anni dalla morte del Condestable di Castiglia, essendo stata progettata o iniziata subito dopo quell'avvenimento. A proposito dell'ostilità verso Herrera palese nelle opere di molti suoi contemporanei cfr. oltre Macrí, *Fernando de Herrera* cit., pp. 99-106, A. Alatorre, *Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y don Tamayo de Vargas*, in «Modern Language Notes», 78, 1963, n. 2, pp. 126-51, ora in E. L. Rivers (a cura di), *La poesía di Garcilaso*, Editorial Ariel, Barcelona 1974, pp. 323-365 (325-30).

[4] A. Coster, *Poésies inédites de Fernando de Herrera*, in «Revue Hispanique», XLII, 1918, pp. 559-61; cfr. anche Blecua, *Fernando de Herrera* cit., pp. 67-68 e Macrí, *Fernando de Herrera* cit., p. 85.

[5] Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid; cfr. anche Blecua, *Fernando de Herrera* cit., pp. 66-67 e Macrí, *Fernando de Herrera* cit., pp. 85-86.

[6] A. Coster, *Fernando de Herrera (El Divino), 1534-1597*, Paris 1908 e l'introduzione a *Versos de Fernando de Herrera*, Strasbourg s.a.; V. García de Diego, introduzione all'edizione delle *Poesías* di Herrera, in Clásicos Castellanos, Madrid 1914; J. M. Blecua, introduzione alle *Rimas* cit.; *Los textos poéticos de Fernando de Herrera*, in «Archivum», IV, Oviedo 1954; *De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera*, in «Boletín de la Real Academia Española», XXXVIII, 1958, pp. 377-408 e l'introduzione all'ed. crit. cit.; A. D. Kossoff, introduzione al *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Real Academia Española, Madrid 1966; per un quadro completo della situazione cfr. anche S. Battaglia, *Per il testo di Fernando de Herrera*, in «Filologia Romanza», I, 1954, pp. 51-88 (54-55) e principalmente Macrí, *Fernando de Herrera* cit., pp. 145-64.

[7] Blecua, ed. crit. cit., p. 31.

[8] *Ibid.*, pp. 31-35.

[9] *Ibid.*, p. 37.

[10] *Fernando de Herrera* cit., *passim.*

[11] *Per il testo* cit., p. 54.

[12] *Ibid.*, pp. 62-86; il lavoro di Macrí, essendo interessato a problemi di piú ampia portata, non affronta se non sporadicamente l'esame dei singoli sonetti.

[13] Mi giovo del testo pubblicato da Blecua, ed. crit. cit., vol. II, pp. 130-31.

[14] *Ibid.*

[15] M. M. Boiardo, *Il Canzoniere (Amorum Libri)*, Introduzione e note di C. Steiner, Utet, Torino 1927, p. 12.

[16] Cfr. Macrí, *Fernando de Herrera* cit. e in particolare le pp. 117-37.

[17] Prendo i termini da S. Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano 1972, p. 40.

[18] *Ibid.*

[19] *Obras de Garci Lasso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera...* En Sevilla por Alonso de la Barrera. Año de 1580, cito da *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de el Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Ed., Intr., Notas... por A. Gallego Morell, segunda edición revisada y adicionada, Gredos, Madrid 1972, p. 489, H. 473; d'ora in avanti sarà indicata come *Anotaciones.*

[20] A proposito dell'utilizzazione delle rime derivative nonché del problema connesso con la loro esatta definizione cfr. C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna 1976, pp. 76-77.

[21] *Anotaciones* cit., p. 447, H. 346.

[22] *Ibid.*, p. 489, H. 473.

[23] *Ibid.*, p. 424, H. 275.

[24] Agosti, *Il testo* cit., p. 38.

[25] C. Segre, *Tra filologia e teorizzazioni. Strutturalismo, semiotica e storia* (1973), ora in *Semiotica, storia e cultura*, Liviana, Padova 1977, p. 79.

[26] «... en ningún otro género se requiere más pureza y cuidado de la lengua, más templanza y decoro, donde es grande culpa cualquier error pequeño, y donde no se permite licencia alguna, ni se consiente algo, que ofenda las orejas, y la brevedad suya no sufre, que sea ociosa, o vana una palabra sola» (*Anotaciones* cit., p. 308, H. 1).

[27] Le testimonianze in questo senso sono molte a partire da Duarte il quale nella prefazione all'edizione Pacheco asserisce che Herrera «... como a ombre a quien el uso i exercicio de aquellas cosas avia dado una mui entera noticia de los precetos mas ocultos de l'arte, le satisfazian pocas (opere), i sus oidos como capaces de otras mayores desseavan siempre alguna de consumada perfecion; de que pueden dar testimonio los borradores de sus Versos, que despues de limados muchas vezes, i en espacio de años enteros, apenas le contentavan; i assi desechó muchos, que pudieran ser estimados de los mas entendidos en esta profesión...», in Blecua, ed. crit. cit., p. 16; si veda anche l'interpretazione che di questa continua revisione herreriana dà Battaglia, *Per il testo* cit., p. 87: «L'assidua rielaborazione del testo che l'Herrera ha condotto per tutto il corso della sua vita, non era richiesta soltanto da un'insonne passione stilistica, ma dal piú radicale bisogno di rinnovare il lessico e la sintassi della lirica, con risultati valevoli per sé e per gli altri scrittori, come di lí a poco doveva dimostrare lo sviluppo della poesia spagnola». La traiettoria poetica di Herrera è sintetizzata da Macrí, *Fernando de Herrera* cit., pp. 208-9: «Herrera ha llevado a las últimas consecuencias la virtualidad lírica del petrarquismo y el neoplatonismo, que ha

tratado de potenciar con la ciencia de los antiguos y del renacimiento italiano. Enorme es su contribución a la saturación verbal del barroco...»

[28] Blecua, ed. crit. cit., vol. I, p. 63.

[29] Cfr. anche Battaglia, *Per il testo* cit., p. 86, il quale insiste sul fatto che l'indagine debba «estendersi a tutte le rime, non solo per meglio valutare il lavoro di lima che al poeta costava tanta vigilia e tanto impegno intellettuale, ma anche per controllare, caso per caso, la veridicità di queste nostre conclusioni, che ravvisano nella redazione postuma del 1619 uno stadio ulteriore nell'evoluzione formale di Herrera».