

LA NEGAZIONE DEL COLORE: «OH SOBERBIA Y CRUEL EN TU BELLEZA» DI FERNANDO DE HERRERA

Inoria Pepe Sarno

Il sonetto di Fernando de Herrera *Oh soberbia y cruel en tu belleza* è una delle molte composizioni sulla caducità della bellezza e sul rimpianto che la donna, guardandosi allo specchio, ha per la giovinezza perduta. È questo un tema¹ molto diffuso nella cultura europea fra Cinque e Seicento, non soltanto nella letteratura ma anche nelle arti figurative. In un ambiente così saturo di queste riflessioni al sonetto herreriano è toccato in sorte di vivere all'ombra di quello famosissimo di Garcilaso *En tanto que de rosa y d'açucena*. In certo modo è lo stesso Herrera a creare questa situazione perché nelle *Anotaciones*² sottolinea che «El argumento de este soneto (di quello di Garcilaso) es tan común, que muchos griegos y latinos, muchos italianos y españoles lo han tratado casi infinitas veces» e, partendo da Ausonio, crea una breve antologia che comprende versi di Orazio³, un sonetto del Bembo⁴, uno di Domenico Veniero⁵, uno di Tommaso Mocenigo⁶, il proprio, definito come traduzione, e, di seguito una copla di Francisco de Medina⁷, un brano dell'*Hipólito* di Seneca⁸, nel testo latino, nella

¹ Per tema intendo «quegli elementi stereotipi che sottendono tutto un testo o una parte di esso» secondo la definizione di C. Segre in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 349.

² *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera...* En Sevilla por Alonso de la Barrera, 1580; mi giovo dell'edizione pubblicata da A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid 1972, pp. 369-75;

³ O crudelis adhuc, et Veneris muneribus potens.

⁴ O superba e crudele, ô di bellezza.

⁵ O più ch'altra giammai cruda, et rubella.

⁶ O sempre a me più disdegnosa e fiera.

⁷ Mientras orò, grana y nieve.

⁸ Non sic prata novo vere decentia.

traduzione propria⁹ e nell'imitazione di Juan de Mena¹⁰, oltre a un sonetto di Bernardo Tasso¹¹.

A partire dallo stesso autore, quindi, il sonetto *Oh soberbia y cruel en tu belleza* è stato sempre visto in relazione con qualcos'altro: l'ode a Ligurino di Orazio, il sonetto di Garcilaso o gli altri testi della piccola antologia, che potrebbero essere genericamente inseriti nella grande famiglia delle composizioni sul *carpe diem*. Del resto al fascino di individuare rapporti su base tematica non si è sottratta la critica più recente che, riferendosi al «tema come schema macrostrutturale semantico del testo»¹² ha individuato che «nel tipo lirico ben conosciuto del *carpe diem* i tratti di contenuto semantico sono indissolubili dalla peculiare costruzione argomentativa del tema: esaltazione della bellezza presente / esortazione epicurea / processo di degradazione della bellezza / possibile minaccia vendicativa»¹³. Una proposta di questo genere se da un lato è utile per consentire di raggruppare testi che condividano elementi tematici, dall'altro lato non consente di riconoscere in ciascuno di loro l'originalità dei rapporti interni che si creano nel testo a partire innanzi tutto dal livello del significante, che implicano necessariamente quello del significato.

Con l'attenzione rivolta appunto a queste due componenti, senza perdere però di vista l'insieme, nel quale risulta inserito per i rapporti intertestuali, il sonetto herreriano è stato visto come facente parte del sistema del *carpe diem*, nella prospettiva temporale del *cum*, di radice oraziana, rispetto al sistema del *dum*, derivato da Ausonio¹⁴. Non intendo qui ritornare su questo aspetto che con grande acume è stato già affrontato. Lo scopo di questo mio lavoro

⁹ No así en el nuevo verano.

¹⁰ Breve don es hermosura.

¹¹ Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno.

¹² A. García-Berrio, *Una tipologia testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola* in «Lingua e Stile» XV, 1980, n. 3, pp. 451-78 (454); con la stessa impostazione metodologica cfr. J.S. Petöfi, A. García-Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid 1979.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ L. Terracini, 'Cristal' no 'marfil' en «Mientras por competir con tu cabello» in Homenaje a Ana María Barrenechea, editado por Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner, Madrid 1984, p. 341-53; e *idem*, *Góngora tra il nulla e l'oro (Il sonetto «Ilustre» y hermosísima María* in *Identità e metamorfosi*, a cura di G. Calabrò, Guida, Napoli 1987, pp. 159-72.

è invece quello di occuparmi esclusivamente di *Oh soberbia y cruel en tu belleza* che, nonostante le ripetute citazioni, rimane pressoché sconosciuto come, del resto, buona parte della produzione herre-riana. Desidero, quindi, affrontare questa poesia con l'interesse precipuo di individuarne la struttura, privilegiando piuttosto che i rapporti tematici o formali, insomma i rapporti intertestuali che intrattiene con composizioni poetiche altrui (specialmente con i sonetti italiani), quelli che intercorrono fra le sue due stesure: quella del codice B e quella delle *Anotaciones*. Desidero in sostanza indagare sulle varianti e sulla loro incidenza nella trasformazione subita da una delle due redazioni del sonetto che prenderò in esame.

Nel ms. 1059 della Biblioteca Nacional di Madrid, datato 1578 e pubblicato da J.M. Blecua¹⁵ (che qui sarà indicato con B), il sonetto appare in questa versione:

O soberuia y cruel en tu belleza
y con su verde flor vitoriosa,
quando la edad trocar presurosa
del oro cresco en plata la fineza;

y al color ençendidò con flaqueza
destiniere en la viola la rosa,
y el dulce resplandor de luz hermosa
perdiere'el biuo fuego y su pureza,

dirás entonces, viendo tanto daño
en el cristal luziente: «Este desseo
¿por qué no fue'en la edad primera mía?

«¿Por qué, ya que conosco el mal estraño
con esta voluntad que yo poseo
no buelue la belleza que solía?

Nelle *Anotaciones* (1580)¹⁶ si presenta con tale numero di varianti da renderne necessaria la trascrizione completa (sarà indicata come A):

¹⁵ Fernando de Herrera, *Obra poética*, edición crítica de J.M. Blecua, «Anejos del Boletín de la Real Academia», XXXII, Madrid 1975, Vol. I, p. 270.

¹⁶ A. Gallego Morell, *Garcilaso*, cit., H. 137, pp. 374-75.

Oh soberbia y cruel en tu belleza,
cuando la no esperada edad forçosa,
del oro, que aura mueve deleitosa,
mude en la blanca plata la fineza;

i tiña al roxo lustre con flaqueza
en la amarilla viola la rosa,
i el dulce resplandor de luz hermosa
pierda la viva llama i su pureza;

dirás (mirando en el cristal luciente
otra la imagen tuya): «Este deseo
¿por qué no fue en la flor primera mia?

«¿Por qué, ya que conozco el mal presente,
con esta voluntad, con que me veo,
no buelve la belleza que solia?»

Cronologicamente, come si è detto, B precede A e l'analisi dei meccanismi strutturali conferma non soltanto la cronologia ma anche quella costante rivisitazione della propria opera che, a detta di molti contemporanei, caratterizzò l'attività di Fernando de Herrera specialmente negli ultimi anni di vita¹⁷.

In entrambi i sonetti il sistema delle quartine è dedicato alla riflessione sulle trasformazioni che il sopraggiungere della vecchiaia apporterà nei colori della gioventù muliebre. Il sistema delle terzine si apre in entrambi con *dirás* che introduce le angosciose domande che la donna, guardandosi allo specchio, rivolge a se stessa con il rammarico per la bellezza perduta. Ma, all'interno della stessa struttura tematica e sintattica che presiede ai due sonetti, agiscono meccanismi sostitutivi che apportano i profondi mutamenti presenti in A. Si tratta di vedere, perciò, come questi meccanismi si manifestino e contribuiscano a conferire a A un assetto diverso e innovativo. È in primo luogo sul piano del significante che si può rintracciare questa nuova strategia di orchestrazione del testo.

Innanzitutto l'anticipo in A al v. 2 della temporale retta da

¹⁷ Cfr. fra gli altri il Licenciado Enrique Duarte nelle premessa all'ed. dei *Versos de Fernando de Herrera*, Siviglia 1619. Cito dall'ed. critica a cura di J.M. Blecua, cit., p. 23.

cuando, che in B occupava il v. 3, mette in luce l'urgenza di dar spazio più ampio alla descrizione dei mutamenti apportati nella bellezza femminile dall'affacciarsi della vecchiaia. In questo senso l'eliminazione del v. 2 di B *y con su verde flor vitoriosa*, che risultava quasi pleonastico dopo l'apertura nella quale la donna si presentava nella superbia della propria bellezza, consente in A diverse sostituzioni di grande rilievo. La prima è individuabile nel sintagma *la no esperada edad forçosa* che sostituisce, con un'efficacia che si palesa a tutti i livelli, *la edad presurosa* di B. Intanto *edad*, che in B era connotata da *presurosa*, aggettivo consueto e usurato, si arricchisce nella doppia aggettivazione di A: *no esperada* e *forçosa* che agisce sia sul versante del significante sia su quello del significato. Il rallentamento che il v. 2 subisce per la presenza degli stessi fonemi ravvicinati espEraDA EDAD nella parte centrale si equilibria con altrettanti fonemi di natura diversa nelle parti estreme del verso, cuAndO la nO.....fOrçOsA in posizione speculare sicché *esperada edad*, nella martellante iterazione dei fonemi costitutivi di EDAD, è sintagma che resta incastonato fra materiale fonico diverso e da questo acquisisce maggior rilievo. Né si può trascurare che *fORçOsa* anticipa fonicamente l'ORO che segue nel v. 4, creando contemporaneamente richiamo fonico e contrasto semantico. C'è da aggiungere che sul piano del significato la doppia aggettivazione di A connota *edad* con un senso di inatteso (*no esperada*) e ineluttabile (*forçosa*) scorrere del tempo della gioventù che certo *presurosa* di B non suggeriva o, quanto meno, suggeriva con minore efficacia.

La seconda variante si ha nell'introduzione di quell'inciso di chiara matrice petrarchesca *qu'aura mueve deleitosa*, che conferisce all'oro dei capelli della dama una vivacità vitale che in B era indicata da *crespo*, aggettivo di scarso valore evocativo. L'inseguirsi dei tre dittonghi AU, UE, EI concorre a fare di questo sintagma un momento di grande rilievo nelle variazioni cui B è sottoposto, conferendo al messaggio di derivazione petrarchesca nuova vitalità in sintonia con il senso che A va assumendo. Questi due movimenti, comunque, sono indicativi di variazioni interne ancora più vaste. Ma c'è anche da notare che *forçosa* è in rima con *deleitosa*: i due aggettivi, mentre si corrispondono sul piano fonico, si oppongono a livello semantico, preparando già dai primi versi quella tensione tra realtà e rimpianto che occupa tutto il sonetto.

Come si è potuto notare, l'utilizzo dell'aggettivazione gioca in A un ruolo molto più importante che in B¹⁸. È quanto succede anche nel v. 4 nel quale A aggrega *blanca* a *plata* in opposizione all'ORO del v. 3, il quale diffonde i suoi fonemi nell'*Aura* che lo segue. Sicché *oro* e *aura* impongono il loro messaggio formale e cromatico in contrasto con *blanca plata*. Certamente Herrera si muove nell'ambito di codici largamente sfruttati nella descrizione della bellezza femminile¹⁹, ma, all'interno di questi, egli fa giocare un ruolo di primo piano al significante che, prima ancora di organizzarsi semanticamente, invia messaggi subliminali. L'*oro* che l'*aura* scompiglia dolcemente è caldo e vivace, investito di gioiose movenze, opposto al freddo della *plata* che è soltanto *blanca* e inerte. Sono tutti elementi che il codice prevedeva e che B rispettava ma che in A vengono rivitalizzati e innovati per la presenza dell'inciso del v. 3 e dell'aggettivo del v. 4. È da notare che *oro* resta isolato nella struttura ritmico sintattica per la presenza dell'inciso, chiuso tra due pause forti, e perciò con una evidenza cui fa da contrasto il *mude* in analoga posizione nel v. 4, che prelude e annuncia la *blanca plata*. S'intravedono già le opposizioni che caratterizzano la seconda quartina che si sviluppa in un crescendo che non concede scampo all'incalzare della vecchiaia.

In A questa si annuncia con toni molto più intensi e aggressivi con il passaggio di *color encendido* a *roxo lustre* che copre un'area semantica molto più vasta perché comprende non soltanto luce e colore ma anche splendore, levigatezza²⁰. Nel lessico herreriano *lustre* equivale a splendore e *roxo*²¹ è spesso utilizzato in luogo di *purpúreo* cui nelle *Anotaciones*²² Herrera dedica un lungo intervento

¹⁸ Sul valore che Herrera conferisce agli aggettivi, sulla loro classificazione e uso cfr. *Anotaciones*, cit. p. 344, H. 82.

¹⁹ Cfr. fra gli altri G. Pozzi, *Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie*, in *Intorno al 'codice'*, Atti del III Convegno della Associazione italiana di Studi semiotici, Pavia 1975, Firenze 1976, pp. 37-76; e *idem*, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione* in «Giorgione e l'umanesimo veneziano», Firenze 1981, pp. 309-41; M. Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Estudios de Literatura española y comparada, PPU, Barcellona 1990, in particolare le pp. 397-402.

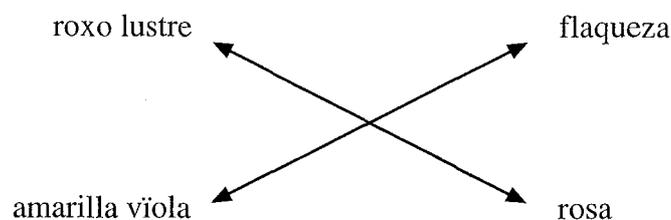
²⁰ Cfr. A. Kossoff, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Real Academia Española, Madrid 1966, s.v. Lustre.

²¹ Cfr. A. David Kossoff, *Vocabulario*, cit., s.v.

²² Ed. cit., H. 489, p. 473.

per indicarne il valore di bello, elegante, splendido. Violento si impone, quindi il passaggio dal *roxo lustre* brillante alla *flaqueza* dell'*amarilla viola*. Lo stesso passaggio si presentava in B con toni molto più attenuati: la *rosa* si stingeva nella *viola*, né il *color encendido* aveva le splendide connotazioni del *roxo lustre*.

Ancora una volta l'acquisto dell'aggettivo *amarilla* nel v. 6, che non è attributo caratteristico della viola nella poesia herreriana²³, fa scattare un insieme di suggestioni cromatiche che vengono innescate soprattutto dall'andamento fonico al centro del verso con l'accentuazione violenta e anomala di *viola*²⁴. Nel caso del sonetto in esame ben si addice il giallastro come attributo della carnagione che ha ormai perso la splendida luminosità della gioventù, perciò il contrasto fra *roxo lustre* – *flaqueza* e *amarilla viola* – *rosa* si sarà presentato al poeta come una delle *hermosísimas composiciones* che elogia in Garcilaso. Tra l'altro *roxo lustre* e *rosa*, che sono da attribuire ai colori della gioventù, si trovano collocati ai limiti estremi dei due versi, mentre *flaqueza* e *amarilla viola* occupano la parte centrale della frase logica, per cui si crea una specie di chiasmo nella posizione di questi sintagmi così importanti nella costruzione del sonetto:



una specie di rispecchiamento quindi che prelude a quello reale nel quale la donna nel *crystal luciente* si scoprirà diversa. Tutti questi giochi fonici e semantici erano estranei alla versione di B che, con un andamento piuttosto prosastico, dava in modo attenuato quel passaggio così importante dalla gioventù alla vecchiaia che invece la donna, ancora superba della propria bellezza, vive in modo drammatico.

Apparentemente di minore rilievo sono le altre modifiche che appartengono alla seconda quartina: *destiniere* che dal v. 6 di B è

²³ Cfr. Kossoff, *Vocabulario*, cit., s.v. e Manero Sorolla, *Imágenes*, cit., pp. 399-402; entrambi tentano di identificare il fiore corrispondente alla *viola* herreriana e propendono per riconoscerla l'*alhelí*.

²⁴ Cfr. Kossoff, *Vocabulario*, cit., s. v.

trasferito al v. 5 di A trasformandosi in *tiña* e il conseguente passaggio di *perdiere* del v. 8 di B in *pierda* dello stesso verso di A. C'è tuttavia da osservare che mentre *destiniere* indica lo spegnersi, l'affievolirsi del colore della *rosa* in quello della *viola*, *tiña* impone brutalmente il colore dell'*amarilla viola* su quello della *rosa*. Ancora nella seconda quartina *biuo fuego* di B diventa *viva llama* in A con un notevole acquisto di aperture vocaliche cui si associa la palatale iniziale di *llama* che scuote il cupo baluginio del *fuego* di B.

Ma il momento di maggior tensione offerto da queste variazioni è rappresentato dai versi 9 e 10 che costituiscono nel sonetto in genere e in quello herreriano in particolare la cerniera, il punto di passaggio fra il sistema delle quartine, che propone l'argomento, e il sistema delle terzine, che lo sviluppa e lo porta alle estreme conseguenze. In entrambe le redazioni *dirás* in apertura del v. 9 sottolinea questo momento cruciale e nella consapevolezza della sua importanza Herrera elimina in A tutto ciò che non è significativo a vantaggio di un discorso serrato e teso alla manifestazione delle angosce della donna. La diversa posizione che i vari elementi costitutivi della frase assumono in A mette in luce questa innovazione: *dirás (mirando en el cristal luziente / otra la imagen tuya)* l'encabalgamiento si accompagna, come spesso succede nella poesia di Herrera, con l'iperbato mettendo in rilievo sia *luziente* che *otra*, cui la posposizione dell'articolo dà il significato di diversa, cambiata, non soltanto di altra. Lo specchio è l'elemento provocatorio, l'oggetto vicario e negativo della vanità: perciò in A è strategicamente situato nel primo verso del sistema delle terzine. Ma non è soltanto questo spostamento a incidere sull'andamento della terzina: la soppressione di *entonces* lascia aperta la possibilità dell'inserimento di *mirando* che manifesta una intenzionalità che il *viendo* di B non aveva. La donna non si vede nello specchio, si guarda e si rende conto di essere diversa da quella che era in gioventù. Da qui nascono le angosciose domande che ella si pone. Ma certo in A, mentre si elimina il *tanto daño*, che brutalmente sottolineava il sopraggiungere della vecchiaia, si acquista *otra la imagen tuya* a definire icasticamente il completo cambiamento della propria immagine che la donna riscontra nel riflesso dello specchio. È acquisto di grande importanza perché quell'*otra* all'inizio del verso indica il ribaltamento non soltanto dell'immagine riflessa nello specchio ma di una situazione vitale: gioventù vs vecchiaia. Un

gioco di rimandi fonici acuisce questo stato di cose: *luziente* richiama *lustre* sia fonicamente sia semanticamente per la presenza in entrambi del sema della luminosità e dello splendore; ma ora il *roxo lustre* è divenuto *otra imagen*, solo lo specchio è *luziente*. Il rispecchiamento che avevamo notato nei versi 5 e 6 nella posizione dei vari sintagmi diventa ora reale e nella consapevolezza di questa realtà la bella donna rimpiange la sua *flor primera*, la rosa della propria gioventù. Non per niente *edad* del v. 8 di B è sostituito da *flOR* che non soltanto recupera il lessema perso con l'abolizione del v. 2 ma richiama a distanza quell'ORO che è stato uno degli elementi della bellezza ormai svanita. Del resto ORO è evocato anche da AURa, da ROxO, da ROsa, resplandOR e flOR instaurando fra la prima quartina e la prima terzina rapporti che, al di sotto della soglia semantica, creano una rete di significati supplementari. Nella seconda quartina la *otra imagen* segnala il capovolgimento della situazione rispetto a la *flor primera*: questa non esiste più e lo specchio lo conferma.

Anche la seconda terzina annovera mutamenti sostanziali: mi riferisco a *mal presente* che nel v. 13 si sostituisce al corrispondente di B *mal extraño*. Attuando semplicemente il cambiamento di un aggettivo, la frase acquista un significato diverso: in A il *mal* non è più *extraño* perché la *no esperada edad forçosa* è arrivata portando con sé la decadenza e lo sfiorire della bellezza; è invece ben *presente* e rientra in quella *otra imagen* che la donna ha scoperto nel *crystal luziente*: è il presente di un avvenimento inatteso e non sperato ma inevitabile. A questa stessa immagine riflessa nello specchio mi sembra debba ricondursi anche la variante successiva: *que yo posseo* di B > con *que me veo* di A. Mentre in B la donna afferma una sua convinzione, in A constata una situazione che lo specchio le rimanda: nel lemma *voluntad* permangono le connotazioni di superbia e crudeltà del v. 1. Nella domanda angosciosa che la donna rivolge a se stessa c'è quasi l'estremo, inane tentativo di far valere la propria volontà per recuperare la bellezza perduta. Le due varianti di A incidono, quindi, fortemente nello sviluppo semantico della terzina: si rafforza l'angoscia alla vista della decadenza presente, ineluttabile ma non *mal extraño* così come è *presente*, perché riflessa nello specchio, la volontà che la donna ancora possiede ma che non giova a farle riavere i doni della gioventù.

I dati che emergono dall'analisi puntuale delle due redazioni del

sonetto conducono a qualche considerazione di carattere più ampiamente interpretativo. L'attenzione alla materia fonica impone con maggior vigore in A il diritto di significazione preliminare a quella semantica. Se nelle due lezioni la distribuzione delle sostanze verbali è identica come identici sono i motivi tematici e il loro sviluppo concettuale, la ricchezza di aggettivazione che caratterizza A amplia la gamma cromatica che B timidamente accennava. Tuttavia gli splendidi colori evocati in A che, nella maggior parte, fanno capo a metafore del campo semantico della luce, sono sistematicamente negati in un gioco di specchi che, come si è visto, non è solo semantico ma fonico, accentuale e di posizione e che rimanda l'immagine della donna ormai vinta dalla vecchiaia e dal disinganno. In questa sottrazione di attributi di splendore e di colore il solo elemento che mantiene la propria luminosità è lo specchio.

Il sonetto che si suole includere nella tipologia del *carpe diem* in realtà non sollecita la dama perché goda della gioventù e della propria bellezza. Mi pare che il messaggio oraziano, che lo stesso Herrera afferma stare alla base del suo sonetto, si dissolva invece in una tetra premonizione di degrado e di morte. Premonizione che giunge fin dal primo verso; *O soberbia y cruel en tu belleza*: superbia e crudeltà vengono punite dall'inesorabile sopraggiungere della vecchiaia, rimarrà solo rimpianto, anche se, disperatamente e volitivamente la donna si chiederà perché non può riavere gli attributi della giovinezza.

Sonetto del *carpe diem*? Non ne sono affatto sicura: piuttosto riflessione amara e disillusa sulla fugacità della gioventù e della bellezza, un richiamo alla *vanitas vanitatum*, preludio ai grandi temi del Barocco.