

**“Cual rara Fénix...». Chiavi barocche per il mito dell’*unica avis*
tra metamorfosi e rigenerazione**

Daria Castaldo
(Università degli studi di Napoli “L’Orientale”)

Il mito della fenice ha origini molto lontane. Dall’Oriente, il leggendario uccello, capace di rinascere dalle proprie ceneri, ha attraversato per secoli la cultura occidentale, classica e cristiana, offrendosi come simbolo versatile di ciclicità e rigenerazione, rinnovamento ed eternità, conservando, nelle molteplici declinazioni, i suoi elementi caratterizzanti, primo fra tutti l’unicità.¹

Il presente contributo intende focalizzare lo sguardo sulla presenza del mito nella poesia barocca spagnola e nello specifico su una sua precisa modalità d’impiego, ovvero la *comparatio* con il volo della fenice e la sua corte alata per designare percorsi di rigenerazione. Secondo il mito, infatti, la fenice una volta rinata dalle fiamme, vola sino a Eliopoli, in Egitto, per consacrare le sue spoglie al tempio del dio Sole e cominciare la sua nuova vita.

Attenzione particolare sarà dedicata alla *vuelta a lo divino* che di questa modalità realizzò il poeta Juan de Jáuregui nelle sue *Rimas sacras*. Il ricorso a tale *comparatio* da parte di Jáuregui, al di là del suo marchio specifico, non si rivela di certo esclusivo, ma condiviso con autori di elevato calibro, vale a dire Torquato Tasso e Luis de Góngora, che elessero Claudiano, autore dell’idillio *Phoenix*, a modello nell’avvalersene, rispettivamente nella *Gerusalemme liberata* e nelle *Soledades*.² Gli autori appena menzionati subirono il fascino dell’uccello misterioso, che in più occasioni compare nelle loro opere,³ e risultano tra loro legati, e strettamente. Claudiano, fine poeta della tardoantichità costituisce uno degli *auctores* di riferimento della poesia rinascimentale e barocca, nelle lettere italiane, come in quelle spagnole; in particolare, per Luis de Góngora rappresenta uno dei modelli prediletti, la cui pervasività nella sua poesia è stata negli ultimi anni variamente e profondamente analizzata.⁴ Juan de Jáuregui fu traduttore dell’*Aminta* di Tasso e convinto oppositore della *nueva poesía* con cui, tuttavia, non si sottrasse dal contrarre debiti.⁵

Questi legami emergeranno con evidenza nei testi che analizzeremo a breve. Prima, però, sarà opportuno ripercorrere la parabola del volo della fenice a partire dalla classicità e delineare le diverse e ricche tradizioni che consegnarono il mito alla poesia aurea. Nel tempo distinti generi letterari hanno accolto la figura dell’uccello fantastico. L’epica, la lirica amorosa ed epicedica, le opere scientifiche e storiografiche concordano nel risaltarne il tratto di unicità: dal *De chorographia*, (III, 8, 83) di Pomponio Mela, dove la fenice è “*semper unica*”(Pomponius Mela, 90), agli *Amores* di Ovidio “*est uiuax Phoenix, unica semper auis*”, II, VI, 54 (Ovide 1961, 50) e nelle sue *Metamorfosi* “*Vna est [...] ales; Assyrii phoenica*

¹ La bibliografia sul mito della fenice è vastissima. Si consultino imprescindibilmente Hubaux-Leroy 1939 e Van den Broek 1972. Si veda, inoltre, Strati 2007.

² Alla *comparatio* con il volo della fenice ha dedicato particolare attenzione Ponce Cárdenas (2014). Si confronti Basile 2014.

³ Il poeta italiano dedica un ampio brano al mito della fenice nel poema *Il Mondo creato* (vv. 1278-1591), dove l’uccello mitologico «diviene il simbolo supremo della sacralità e l’emblema della poesia ultima e metafisica di Tasso», Basile 2014, 163-164.

⁴ Sulla funzione di modello per il genere del panegirico: Blanco 2011; Ponce Cárdenas 2011a. Si vedano sempre dello studioso 2011b; 2016. Inoltre, Castaldo 2013, 2014, 2015.

⁵ Sulla traiettoria poetica di Jáuregui, Matas Caballero 1990; Rico García 2001; sulla opposizione alla *nueva poesía* Jáuregui 2003 e 2016.

uocant”, XV, 392-393 (Ovide 1972, III, 134), sino a Plinio nella *Naturalis historiae*, X, 2, 3-5: “*unum in toto orbe*” (Pline L’Ancien, X, 29), e ai due poemi interamente dedicati al mito, il *Carmen de ave phoenice*, attribuito a Lattanzio e l’idillio *Phoenix* di Claudiano (Claudiano 2018, 35-40) che tramandano le sue principali versioni: da un lato, quella di Claudiano, “tutta interna alla solarità egizia e alla pagana *renovatio*” (Basile, 20), dall’altro “quella di Lattanzio, tutta intesa a un’allegoria cristologica” (Basile, 20). I due poemi restituiscono le più complete descrizioni della fenice a noi pervenute: Claudiano, ricostruendo con dovizia il viaggio che compie verso la città del sole, e le sue fattezze, dispiegando il caratteristico, splendente pittoricismo, Lattanzio in chiave allegorico-mistica, disegnando il luogo d’origine della fenice come un autentico Paradiso.⁶ La simbologia cristologica, grazie al *Phisiologus* greco, si diffonde ampiamente nei bestiari medioevali,⁷ e viene invertita di segno nella lirica erotica cortese, dove l’assimilazione della fenice all’amante, che arde costantemente nel fuoco della passione, avrà larghissima fortuna, dai poeti provenzali ai toscani. Allo stesso modo, accadrà per l’assimilazione all’amata, eternamente presente nella memoria dell’amato.⁸

Le due tipologie di assimilazione convivono nel *Canzoniere* petrarchesco, dove la presenza della fenice è talmente rilevante che Gianfranco Contini ha parlato di una “sindrome linguistica della fenice” (Contini, 24), dove suoi tratti distintivi o elementi caratterizzanti il mito vengono con frequenza ricondotti all’amante o alla donna amata, e dove “non si trova rappresentata soltanto la bellezza e unicità [...], ma è anche cifrato il grande mito della morte e rinascita in una dimensione puramente immateriale di colei ‘che ‘n terra morendo, al ciel rinacque’”. Nella definizione di questa “dimensione puramente immateriale”, ravvisata da Francesco Zambon (181), viene scorta l’influenza del *L’Acerba* di Cecco d’Ascoli, trattato scientifico in versi, dove la fenice simboleggia la madre celeste, ma si tornerà più avanti sull’importanza di quest’opera.

Nei sonetti del *Canzoniere*, il 185, il 210 e il 321, la fenice simboleggia l’unicità irripetibile di Laura, mentre, nella canzone 135, l’amante e il rinnovarsi costante del suo desiderio. L’amante-fenice si consacra a Laura-sole e si consuma nell’ardore che da lei proviene, rinvigorendo perpetuamente il suo amore. Nella canzone 323, la celebre canzone delle visioni, la fenice, pur conservando “inconfondibili tratti lauriani, trascende la persona dell’amato [...] per simboleggiare la poesia (identificata con la poesia per Laura) attività che Petrarca riteneva imperitura in quanto dispensatrice di immortalità, ma di cui ora vede la caducità e l’impotenza di fronte alla morte” (Petrarca, 1253).

Dunque, seguendo le tradizioni classica, lirico-cortese e petrarchesca, il mito della fenice penetra nella poesia barocca, che ne conserva la lezione sul piano formale, attraverso il puntuale prelievo di motivi specifici e dettagli descrittivi, e si carica di valenze nuove sul piano della significazione, pur non dismettendo del tutto le vesti sia dell’amata, che dell’amato. Valgano d’esempio due sonetti quevediani, recentemente analizzati da Antonio Gargano⁹ in uno studio sulla presenza della fenice nell’opera del poeta, i quali testimoniano mirabilmente la convergenza delle suddette tradizioni e la loro rielaborazione. In *Aminta si a tu pecho y a tu cuello* ad assumere le fattezze della fenice è un gioiello che impreziosisce il collo di Aminta e rivaleggia con la bellezza della donna, destinato a perdere la competizione, nonostante le proprie doti di unicità, e a morire e a rinascere costantemente nella sua bellezza, nella “hoguera de oro cresp” o nel “piélagos de luz” dei suoi capelli (Quevedo, 494-495). Il motivo centrale

⁶ Anglada Anfruns 1984.

⁷ García Arranz 2010, 364.

⁸ Per una doviziosa ricostruzione si consulti Gargano 2015.

⁹ Per un’analisi dei sonetti, Gargano 19-29.

del componimento viene attinto dal sonetto 185 del *Canzoniere*, ma riformulato in un linguaggio fortemente artificioso. La concettosità barocca si manifesta in grado elevato nel ricombinare gli elementi dell'unicità, del fuoco e del binomio inscindibile morte-rinascita. Nel sonetto *Salamandra frondosa y bien poblada* è l'amante, assimilato al Vesuvio, ad essere presentato quale "fénix cultivada" che "en eternos incendios" (Quevedo, 493) rinnova la fiamma del desiderio. La presenza della fenice nell'opera di Quevedo è di certo molto più estesa, tuttavia i due testi selezionati risultano particolarmente esemplificativi della sopravvivenza nella lirica amorosa barocca spagnola delle più feconde tradizioni poetiche che hanno scelto l'uccello come simbolo erotico, le quali, pur continuando a rappresentare un punto di riferimento costante, un ricchissimo bacino da cui attingere materiale poetico da rimodellare per informare singole e personali proposte, si aprono a una costellazione di contributi e significati altri nella seconda decade del Seicento, attivati da differenti esigenze espressive e osservati, in questa sede, dall'ottica particolare della *comparatio* con *l'unica avis*. Applicata prevalentemente a soggetti femminili, la similitudine viene adoperata soprattutto per descrivere una metamorfosi, un cammino di rigenerazione dove il precedente vissuto fa strada a una nuova esperienza esistenziale o trascendente.

Nella *Soledad primera*, Góngora inserisce la *comparatio* nel lungo brano epitalamico. Il poeta paragona la sposa, circondata dalle fanciulle che la stanno accompagnando al talamo nuziale, all'uccello mitologico che, allo stesso modo, è attorniato da numerosi suoi compagni nel viaggio per riportare le spoglie del padre in Egitto, vv. 944-57 (Góngora 1994, 391-395):

del himno culto dio el último acento
 fin mudo al baile, al tiempo que seguía
 la novia sale de villanas ciento
 a la verde florida palizada,
 cual nueva Fénix en flamantes plumas
 matutinos del sol rayos vestida,
 de cuanta surca el aire acompañada
 monarquía canora,
 y, vadeando nubes, las espumas
 del rey corona de los otros ríos,
 en cuya orilla el viento hereda ahora
 pequeños no vacíos
 de funerales bárbaros trofeos
 que el egipto erigió a sus ptolomeos.

Díaz de Rivas, uno dei più acuti commentatori dell'opera di Góngora, segnala come fonte un passaggio del *De consulatu Stilichonis* (II, vv. 414-420), che condensa in sé il mito dell'uccello, che rinasce dalle proprie ceneri (Claudiano 1985, 221),

sic ubi fecunda reparavit morte iuventam
 et patrios idem cineres collectaque portat
 unguibus ossa piis nilique ad litora tendens
 unicus extremo phoenix procedit ab euro,
 conueniunt aquilae cunctaeque ex orbe uolucres,
 ut solis mirentur auem; procul ignea lucet
 ales, odorati redolent cui cinnama busti.

mentre Serrano de Paz, Pellicer e Salcedo Coronel¹⁰, individuano nel *Phoenix* claudiano il modello classico di questi versi. Il frammento testuale a cui fanno riferimento i primi due è esattamente formato dai vv. 72-78 (Claudiano 2018, 38):

Protinus ad Nilum Manes sacrare paternos
auctoremque globum Phariae telluris ad oras
ferre iuuat. Velox alienum tendit in orbem
portans gramineo clausum uelamine funus.
Innumerae comitantur aues stipatque uolantem
alittum suspensa cohors : exercitus ingens
obnubit uario late conuexa meatu.

Salcedo Coronel, invece, estende la citazione sino al v. 100. L'autore della *Defensa y ilustración* è l'unico a citare entrambi i brani claudiane (2009, 371-372).

Nel poema *Escribís, oh Cabrera del segundo/ Filipino*, a distanza di un anno (il poema è datato al 1614), Góngora costruisce intorno alla fenice una nuova similitudine ai vv. 14-22 (Góngora 1990, 280-281):

Cual ya el único pollo bien nacido
de crestas vuela de oro coronado,
si bien de plata y rosicler vestido,
que de tropas de aves rodeado,
la variedad matiza del plumaje
el color de los cielos turquesado,
tal el joven procede en su viaje,
Fénix, mas no admirado del dichoso
árabe en nombre, bárbaro en linaje.

La maggiore attenzione al dettaglio cromatico nelle annotazioni delle creste dorate, del colore delle piume, nell'azzurro intenso del cielo che arricchisce loro di nuove sfumature, è desunta dalla descrizione che Claudiano (vv. 17-22) offre della fenice nel poemetto ad essa dedicato (Claudiano 2018, 35-36),

Arcanum radiant oculi iubar, igneus ora
cingit honos. Rutilo cognatum uertice sidus
attollit cristatus apex tenebrasque serena
luce secat ; Tyrio pinguntur crura ueneno.
Anteuolant Zephyros pinnae, quas caeruleus ambit
flore color sparsoque super ditescit in auro.

e richiama alla memoria un altro luogo del *Phoenix*, dove è un capo partico ad essere assimilato all'uccello mitologico ai vv. 83-88 (Claudiano 2018, 39):

¹⁰ Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la Soledad primera*, ms. 3726, Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 104 r.-179 v., f. 169 v.; José de Pellicer, *Lecciones solemnes*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630, ff. 510-511; Manuel Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, ms. 114-115, Madrid, Biblioteca della Real Academia Española, ff. 620 v.-622 r., García de Salcedo Coronel, *Soledades de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, Imprenta Real, 1636, ff. 182 r.-v.

Talis barbaricas fluuio de Tigride turmas
 ductor Parthus agit : gemmis et diuite cultu
 luxurians sertis apicem regalibus ornat,
 auro frenat equum, perfusam murice uestem
 Assyria signatur acu tumidusque regendo
 celsa per famulas acies ditione superbit.

Góngora sembra vestire Filippo II dei panni di quel sovrano partico.

In merito alla *Soledad primera*, Díaz de Rivas prima, gli studiosi Mercedes Blanco e Ponce Cárdenas poi, hanno richiamato l'attenzione sulla possibile mediazione di un brano della *Gerusalemme liberata* (XVII, 35, 3-8 e 36, 1-2), dove Armida nel recarsi al campo di battaglia viene accompagnata da un folto corteo, come la fenice nel suo viaggio di rinascita (Tasso, 512-513):

Come allor che'l rinato unico augello
 i suo' etiòpi a visitar s'invia
 vario e vago la piuma, e ricco e bello
 di monil, di corona aurea natia,
 stupisce il mondo, e va dietro ed a i lati,
 meravigliando, essercito d'alati [...]
 così passa costei, meravigliosa
 d'abito, di maniere e di sembante.

Si è nuovamente in presenza di una similitudine, dove risultano assenti riscontri puntuali a favore della mediazione, che sembra acquisire un peso maggiore in relazione al componimento a Filippo II. Precise coincidenze sono evidenziate dal gongorista Ponce Cárdenas, ossia “el único pollo bien nacido”/ “el rinato unico augello”; “di corona aurea natia”/ “de crestas vuela de oro coronado”; “de tropas de aves rodeado”/ “e va dietro ed a i lati/ esercito d'alati”; “la variedad matiza del plumaje”/ “vario e vago la piuma” (Ponce Cárdenas 2014, 824). Se per la prima delle coincidenze suddette, ossia per l'attacco della *comparatio* con la fenice, l'endecasillabo gongorino traduce quello tassiano, per le successive, invece, si impongono con forza maggiore i due brani del *Phoenix* (17-22; 72-85), che ben presenti aveva lo stesso Tasso. Nel definire la sua fenice “ricco e bello/ di monil, di corona aurea natia”, il poeta italiano fonde i vv. 17-18 “igneus ora/ cingit honos” e la caratterizzazione del capo partico ai vv. 84-85 “gemmis et diuite cultu/ luxurians sertis apicem regalibus ornat”. Nel circondare la fenice di un esercito di uccelli si rivolge ai vv. 76-78 “innumerae comitantur aues stipatque uolantem/ alitum sospesa cohors: exercitus ingens obnubit uario late conuexa meatu” e, con minore attenzione al dettaglio cromatico, si limita a definire «vario e vago» il piumaggio, dove il verso gongorino “la variedad matiza del plumaje/ el color de los cielos turquesado” rimodella il distico d'esametri “anteuolant zephyros pinnae, quas caerulus ambit/ flore color sparsoque super ditiescit in auro”.

Emerge con chiarezza che Tasso e Góngora ben conoscono il poemetto claudiano, e che, allo stesso tempo e in parole di Mercedes Blanco (2012, 329):

[...] el texto de Claudiano, o el de Tasso, no llegan a dominar al de Góngora, a imponerle su lenguaje, sus tropos, su textura literal, ni en este ni en ningún otro pasaje. Lo que da consistencia a la hipótesis de un significado de la comparación, menos

superficial que la pura mecánica imitativa, significado que propuso Royston O. Jones¹¹ en estos términos: “como el Fénix la recién casada acaba de nacer a nueva vida (“en los inciertos de su edad segunda crepúsculos”), sacrificándose, en cierto modo, en el matrimonio, para alcanzar una forma de inmortalidad a través de sus hijos”.

In questo quadro, si situa la *canción* di Juan de Jáuregui *Del año escoge la sazón templada*, pubblicata nelle *Rimas*, che vedono la luce nel 1618 a Siviglia (Jáuregui 1993, 377-380). L’epigrafe annuncia “A la Asunción de Nuestra Señora, aplicándole con puntualidad las propiedades de la Fénix”. La *puntualidad* professata dal poeta sivigliano si mostra con chiara evidenza nel rapporto che stabilisce con i modelli e nel riutilizzo che di questi compie. Non si tratta della prima apparizione della fenice nella sua poesia, già nel sonetto *Pasó la primavera y el verano*, aveva descritto el *desengaño* dell’amante cortese identificandolo con l’uccello favoloso, perché entrambi risorgono dalle loro ceneri. Il poeta coniugava allora la concezione petrarchista dell’amore e la visione barocca del *desengaño*, vissuta dall’amante: “Y el desengaño (como Fénix rara),/ que estuvo de mi llama consumido, vivo renazca entre cenizas frías” (Jáuregui 1993, 170-171). Questi versi risultano di particolare interesse per un duplice motivo, da una parte si riallacciano alla tradizione lirica cortese e petrarchesca che, come abbiamo detto in precedenza, assumeva la fenice come simbolo erotico, però le assegna una valenza tutta interna alla concezione barocca dell’amore (Matas Caballero 1990, 153-154). Dall’altra parte, formulano di già, seppure con una lieve variante, l’*incipit* della *comparatio* della canzone alla Vergine, “Cual rara Fénix...”, che rimanda istantaneamente al “Cual nueva fénix” gongorino.

Il paragone svolto da Jáuregui appare più dettagliato rispetto a quelli condotti da Tasso prima, e Góngora poi, ma con essi instaura un vivo dialogo, e non solo. Presenti come ipotesti anche i componimenti di Claudiano, il *Phoenix* e il *De laudibus Stilichonis*, panegirico dedicato al generale Stilicone divenuto console, pronto anch’egli a intraprendere un nuovo cammino. Si riscontrano, inoltre, prelievi dal libro XV delle *Metamorfosi* ovidiane.

Nell’assimilare la Vergine alla fenice, Jáuregui aveva alle spalle due importanti precedenti: *L’Acerba* di Cecco d’Ascoli, in cui riferendosi alla santa madre (III, II, vv. 25-34),

Or questa di fenice tien simiglia;
Sentendo de la vita gravitate,
More e rinasce: ascolta meraviglia!
In quelle parti calde d’oriente
Canta, battendo l’ali dispiegate
Sì, che nel moto accende fiamma ardente.
Però conversa, dico, in polve trita,
Per la virtute che sprema la Luna
Riprende in poca forma prima vita
E poi, crescendo, torna nel suo stato.

e il secondo libro del *De partu Virginis* di Jacopo Sannazaro. Nell’individuare la fonte tassiana relativamente al brano della *Soledad primera*, Díaz de Rivas aveva segnalato l’opera del

¹¹ “This –la immagine della sposa fenice– is the image that Dámaso Alonso picks out to illustrate the irrelevance of the imagery. it seems to me to illustrate rather its compactness. the bride is like the phoenix because the bird has just been reborn; so has the girl, into a new kind of life [...] moreover, the bird renews its life by sacrificing itself, just as the girl in a sense sacrifices herself in marriage to achieve a kind of immortality through her children. Both become immortal, then, by accepting the natural process of death and rebirth” (R. O. Jones, 199).

napoletano, che acquista piena pertinenza in corrispondenza della canzone di Jáuregui. Nel frammento di nostro interesse, costituito dai versi vv. 415-420 (Sannazaro 2009, 56-58),

[...] qualis nostrum cum tendit in orbem
 purpureis rutilat pennis nitidissima phoenix,
 quam variae circum volucres comitantur euntem;
 illa volans solem nativo provocat auro
 fulva caput, caudam et roseis interlita punctis
 caeruleam, stupet ipsa cohors, plausuque sonoro
 per sudum strepit innumeris exercitus alis.

si ravvisa la prossimità maggiore di Sannazaro, nella cui memoria creativa si riconosce la presenza di Claudiano, data la descrizione del corteo alato in termini militari, *cohors/exercitus*¹². L'incidenza del modello sannazariano, si rivela, a ben vedere, più estesa e investe le intenzioni che presiedono all'operazione poetica compiuta dal sivigliano. Nel realizzare il poemetto alla Vergine, Sannazaro aveva mostrato preoccupazioni sulla "opportunità" e sull'"ortodossia" (Canfora, 36) di rivolgersi, nel narrare il miracolo della nascita di Cristo, a modelli classici (in particolare Virgilio, Ovidio e Claudiano), che nella lettera ad Antonio Seripando del 13 aprile del 1521 si risolvevano nella dichiarata convenienza dell'"ornare le cose sacre con le profane" (Sannazaro 1988, pp. 91-94), affermazione che racchiude in sé il senso della prassi poetica adottata da Jáuregui nella composizione della canzone alla Vergine. Risulta opportuno riportare integralmente il testo, prima di avviarne l'analisi:

<p>Del año escoge la sazón templada cuando renueva su vejez molesta la Fénix una del Arabia rica, y lejos de su albergue, en la floresta</p> <p>5 más yerma, elige un ramo de empinada palma, y de aromas abundancia aplica al nido que fabrica, donde abrasa expira y a renacer aspira,</p> <p>10 del sol ardiendo entre la luz flagrante. Luego, en doradas plumas rozagante, vuela cercada en procesión pomposa de ejército volante que la acompaña a su región lumbrosa.</p> <p>15 Cual rara Fénix, Virgen soberana, hoy te contemplo, ausente del eterno</p> <p>dejas, y a visitar las nubes altas, de mil reflejos matizando el viento, tus alas tiendes de águila triunfante y sobre el monte Líbano te exaltas.</p>	<p>20</p> <p>25</p> <p>30</p> <p>50</p>	<p>celeste albergue tuyo, do pretendes nacer muriendo. Ya pasó el invierno de la fatiga y aflicción mundana. Ya el vuelo en nuestros páramos [extiendes, donde el aroma enciendes de tus virtudes santas, y ardiendo te levantas, sobre tu palma, al sol de Dios atenta, sol que te abrasa y tu vivir aumenta; palma do el humo de un olor inmenso tu bálsamo alimenta, tu nardo y mirra, cinamomo, incienso. que allá no alcanza serafín del cielo Ya el sepulcro vital, que a un mismo [istante vio tu muerte fecunda y nacimiento, ya el sol te vistes y su lumbre santa. Volátil pompa angélica, luciente, te sigue al sacro oriente, te alaba en su armonía</p>
--	---	--

¹² Francesco Tateo ritiene che il modello claudiano abbia inciso molto più a fondo e ne analizza la presenza in *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano* (1967, 94-98).

- 35 Con oro puro esmaltas
la rica frente y cuello;
el cuerpo insigne y bello
es vario imitador del lirio y rosa;
los ojos vivos de paloma hermosa; 55
40 ya con velocidad, que el viento
[agravia,
te encumbras generosa
a ver del cielo tu felice Arabia.
Ave perfecta y única, levanta
alegre el vuelo, que tus plantas bellas
45 ya pisan de la luna la alta frente;
ya envuelves la cabeza en las estrellas;
- con dulce melodía,
y en torno a tu dorado cuerpo y alas
vuela, y admira al nuevo lustre y galas
hasta que a Dios acercas el vuelo,
y tanto a Dios te igualas,
Canción, no ha sido poco lo intentado.
Ya de tan alto asunto ni el osado
genio se encargue, ni la mano escriba:
60 que, donde el sacro serafín no arriba,
de infatigables plumas sustentado,
es vano orgullo que llegar presume
el frágil vuelo de una débil pluma.

Nella prima stanza della canzone, il poeta ricostruisce il primo dei momenti essenziali del mito, la predisposizione della pira sul cui fuoco si immolerà la fenice. Il preciso riferimento alla “vejez molesta” al v. 2 individua come fonte il v. 50 del *Phoenix* claudiano: “O senium positure rogo [...]” (Claudiano 2018, 37); mentre la presenza della palma, potente simbolo cristiano di risurrezione, rimanda alle *Metamorfosi* (XV, v. 396) riprese anche da Lattanzio (v. 69). A rinascita avvenuta “del sol ardiendo entre la luz flagrante», la fenice si libra in volo «en doradas plumas rozagante», dove la reminiscenza claudiana “Solis...avem...ignea.../ ales” si mostra limpida. Condensata nei versi gongorini “flamantes plumas/ matutinos del sol rayos vestida”, nella canzone si distribuisce nei due endecasillabi appena citati. Matas Caballero, editore delle rime di Jáuregui, ravvisa nel verso 11, “en doradas plumas rozagante”, la presenza dell’accusativo greco, condiviso da Tasso e Góngora (Jáuregui 1993, 378).

La *comparatio* non è ancora avvenuta, la prima strofa della canzone ha come unica protagonista la fenice, che assumerà la funzione di termine di paragone solo nella seconda stanza. Dunque, in anticipo rispetto alla *comparatio*, viene effettuato il riferimento alla coorte alata che circonda la fenice, dove nell’ “ejército volante” confluiscono la fonte tassiana “essercito d’alati”, il *De partu Virginis* e naturalmente la claudiana “suspensa cohors: exercitus ingens”. Nella seconda strofa, si entra nel vivo della similitudine. L’attacco, come già osservato, ricalca il verso gongorino del quale sostituisce “nueva” con “rara”, spostando l’accento sul tratto d’unicità della fenice, e presenta finalmente la Vergine. In questa seconda stanza, viene rimarcato il momento dell’abbandono della vita terrena e l’avvio del moto d’ascensione che sparge d’intorno profumi. È un momento chiave della rinascita della fenice, il rogo nel quale trova la morte emana aromi profumatissimi. Ovidio parla di nardo, cannella e mirra, che ritroviamo tutti nel testo di Jáuregui a sigillare la seconda strofa, con l’aggiunta dell’incenso, annoverato da Lattanzio (v. 86), che amplia l’elenco delle piante raccolte dalla fenice.

La terza stanza descrive l’ascensione. Góngora e Tasso fanno da referenti più vicini. La Vergine ora si erge sulle alte nubi, per la sua fenice Góngora aveva scelto “vadeando las nubes”. Nei versi 32-33, “de mil reflejos matizando el viento,/ tus alas tiendes de águila triunfante” riecheggiano i versi 5-6 del poema gongorino per Filippo II: “la variedad matiza el plumaje el color de los cielos turquesado”, ma mentre nel testo gongorino risulta complesso discernere se sia la varietà di piumaggio a vivacizzare l’azzurro intenso del cielo o viceversa, nella canzone

di Jáuregui è la luce splendente che inonda Maria a conferire nuove sfumature all'atmosfera. Sempre in relazione al distico selezionato, sulla *comparatio* con la fenice si innesta il riferimento all'aquila trionfante, che rimanderebbe al già citato verso del *Phoenix* in cui la fenice viene definita uccello regale e contestualmente al frammento testuale estratto dal *De laudibus Stilichonis*, dove la schiera di uccelli che circonda la fenice è costituita da aquile. Anche i versi successivi, 35-38, si rivelano particolarmente interessanti sul piano della ricombinazione delle fonti: "Con oro puro esmaltas/ la rica frente y cuello;/ el cuerpo insigne y bello/ es vario imitador del lirio y rosa". Muoviamo dal confronto con i versi della *Gerusalemme liberata*: "vario e vago la piuma, e ricco e bello/ di monil, di corona aurea natia". Le concordanze tra Jáuregui e Tasso appaiono molteplici. Jáuregui preleva gli aggettivi *rica* e *bello* che riferisce alla fronte e al corpo della Vergine. La fronte e il collo, smaltati d'oro puro rimandano a tratti tipici della fenice, Plinio la raffigura nella *Naturalis Historiae* con il collo dotato di penne d'oro splendenti, mentre Claudiano nel *Phoenix* le attribuisce una fiammante aureola sul capo e una stella congenita sulla testa rutilante, che Tasso fonde nella "corona aurea natia", mentre dal sonetto 185 di Petrarca prelevava il riferimento al monile, che metaforizzava l'aurata piuma di Laura-Fenice, ossia la sua lucente chioma.

Il riferimento al corpo al v. 52 avviene in osservanza dei dogmi della fede cattolica, secondo cui Maria fu elevata alla gloria celeste con l'anima e con il corpo, definito da Jáuregui al v. 37 "vario imitador del lirio y rosa". L'aggettivo seppure con un referente distinto è presente nella fonte tassiana, mentre il giglio e la rosa, connotativi della Vergine, sul versante verbale, come su quello iconografico,¹³ si avvicinano al verso gongorino "si bien de plata y rosicler vestido", di cui ripropongono la trama coloristica e la lucentezza. La quarta strofa si apre con la ribadita identificazione tra la fenice e la Vergine, che si appropria delle sue caratteristiche peculiari nella connotazione di Jáuregui: "Ave perfecta y única". La duplice aggettivazione segna l'avvenuta metamorfosi della creatura terrena in quella divina, la quale ha oramai mutato le proprie sembianze mortali e trasformato il suo corpo, ora "dorado" e alato (v. 52), in pura luce. Come la fenice, Maria è andata incontro a muerte fecunda», per abbracciare un nuovo «nacimiento» con l'assunzione al cielo (v. 30).

Il debito con Góngora si mostra al v. 47 nell'uso del verbo *pisar*, peculiare del idioletto gongorino, e nel "ya el sol te vistes", che si rimanda al verso "matutinos del sol rayos vestida", ma ancora più all'ipotesto petrarchesco, che nella canzone 366 del *Canzoniere* si riferisce alla Vergine proprio in questi termini "Vergine bella, che, di sol vestita" (Petrarca, 1413).

L'ascensione nell'ultima strofa risulta ormai compiuta, l'aura santa inonda di sé ogni cosa, la stessa corte alata si è trasformata in una "volátil pompa angélica" che loda la Vergine, intonando un melodico canto, riacquistando ora il tratto che Góngora le aveva attribuito nelle *Soledades* definendola canora, e che la segue sino al ricongiungimento a Dio. Nel *De partu Virginis* accadeva esattamente il contrario, era la corona d'angeli che attorniava la Vergine ad indurre il paragone con la fenice. In Claudiano, e ancor più in Sannazaro "stupet ipsa cohors" e in Tasso "stupisce il mondo, e va dietro ed a i lati,/ meravigliando, essercito d'alati", viene rimarcato l'effetto di meraviglia che la fenice sortisce, mentre Jáuregui, con enfasi minore, si limita ad annotare il sentimento di ammirazione degli angeli che accompagnano Maria nello

¹³ Il giglio e la rosa sono simboli dichiaratamente mariani e rimandano a un'articolata gamma di concetti, quali la verginità, la maternità, l'immacolata concezione, l'innocenza, la purezza, la bellezza. Avverte Giovanni Pozzi che "i molti significati si distribuiscono in una serie di coppie oppostive. Se il giglio significa la verginità, cioè un aspetto della singolare posizione di Maria in quanto donna, le si oppone nella rosa la maternità [...]". Tuttavia, nel verso 37, il giglio e la rosa si offrono come "figuranti" per l'intero corpo, sottraendosi così nella "rappresentazione poetica della bellezza fisica [...] al loro compito definito [...] di designare il colorito della carnagione", nella tradizione mariana, come in quella secolare di matrice petrarchesca. (Pozzi, 187, 194).

splendore e nella gloria. Nell'assumere la fenice come simbolo divino, di certo Jáuregui aveva presente la favola del Conde de Villamediana dedicata all'uccello mitologico,¹⁴ in cui Felipe Pedraza individua una «imagen de la misma divinidad» (Pedraza, XXXVIII-XXXIX) e una sua chiara corrispondenza con l'anima cristiana. I due condividevano gli stessi modelli, Claudiano e Lattanzio, ma appare più solido il ricorso da parte di Jáuregui alla tradizione mariana, che rimette al *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli e trova nel sincretismo nel *De partu Virginis* il referente più prossimo.

L'analisi della *canCIÓN* e la ricostruzione della trama dei rapporti intertestuali mettono in luce un debole afflato sinceramente spirituale, consentendo di applicare al componimento l'interpretazione generale riservata alla poesia religiosa di Jáuregui, essenzialmente d'occasione e composta sovente in occasione delle *justas* celebrative di ricorrenze religiose profondamente sentite. La *canCIÓN* infatti, pur non essendo stata composta per nessuna circostanza particolare, presenta i tratti di una poesia che “muy distante del discurso trascendental y místico, no ha nacido de una profunda necesidad vital ni espiritual, sino que ha surgido como una respuesta personal, perfectamente enmarcada en el contexto literario de la época” (Jáuregui 1993, 54). Alla viva espressione di un sentimento religioso si sostituisce la ricerca di una mostra di sé e della propria arte. In questa poesia, “el predominio del discurso descriptivo-narrativo y el exceso de retoricismo terminen ahogando la voz íntima y personal del poeta” (Jáuregui 1993, 54).

A ben vedere, anche nella canzone alla Vergine, Jáuregui ingaggia una gara e si misura, sul terreno della *comparatio* con la fenice, con modelli autorevoli. L'uccello mitologico, simbolo per eccellenza di rigenerazione, incarna non solo la sublimazione dell'esistenza terrena di Maria e la sua conversione in Madre celeste, ma, su un piano squisitamente letterario, si presta a significare il processo di trasformazione a cui vengono sottoposti i diversi materiali poetici per pervenire a nuova sintesi.

La personale riscrittura di Jáuregui, nutrita dall'esercizio della *imitatio* eclettica, lo conduce inevitabilmente a confrontarsi con la poesia gongorina e la sua bellezza. L'opposizione convinta in linea teorica non trova riscontro sul piano della prassi poetica, che cede al fascino della *nueva poesía*. Vivissimo è il confronto coi classici. La *canCIÓN* offre un'ulteriore e preziosa testimonianza del magistero di Claudiano e dell'importanza assegnata ai grandi autori della classicità, così come ai suoi epigoni, per affermarsi come poeti e forgiare la propria arte.

Jáuregui, credo abbia piena coscienza dell'esito di questa gara e, alla luce di quanto analizzato, si offre per il congedo una doppia chiave di lettura. Il poeta, contrariamente alla caratteristica sua assenza all'interno dei componimenti sacri, avverte ora l'esigenza di intervenire ed affidare proprio al congedo, non solo, come ha sostenuto Matas Caballero (1993), l'atto di riconoscere alla propria penna una inevitabile debolezza, dovuta alla scelta di un argomento sublime “Ya de tan alto asunto ni el osado/ genio se encargue, ni la mano escriba/ [...] es vano orgullo que llegar presume/ el frágil vuelo de una débil pluma”, ma anche, in filigrana, la consapevolezza della fragilità della propria proposta poetica nel confronto con i modelli prescelti. Oltre alla percepibile fragilità, occorre notare come la tensione del confronto animi Jáuregui ad andare oltre la rigorosa osservazione del proprio proposito di *puntualidad* e ad assegnare una cifra peculiare alla *comparatio* con la fenice, che nella canzone conosce un inedito sviluppo, in termini di estensione e ricchezza di dettagli descrittivi. Lo spazio circoscritto che le precedenti tradizioni poetiche avevano ad essa dedicato si amplifica e diviene

¹⁴ Tassis y Peralta, 442-479.

cornice in cui iscrivere l'accurata descrizione dell'assunzione della Vergine. L'abbandono della vita terrena, la metamorfosi divina, la glorificazione rappresentano i momenti chiave che il sivigliano rielabora attraverso le costanti del mito della *unica avis*, poderoso simbolo di resurrezione prestato alla cristianità. Nell'assimilare la Vergine alla fenice Jáuregui, dunque, disegna per il suo volo una parabola nuova, ascendente, le cui altezze restano precluse alla sua poesia.

Opere citate

- Anglada Anfruns, Ángel. *De ave phoenice / El mito del ave fénix*, Barcelona: Bosch, 1984.
- Basile, Bruno. *La fenice da Claudiano a Tasso*. Roma: Carocci, 2014.
- Blanco, Mercedes. “El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico”. In J. Matas Caballero, J. María Micó e J. Ponce Cárdenas (a cura di). *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, a cura di J. Matas Caballero, J. María Micó e J. Ponce Cárdenas, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 11-56.
- . *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León, 2012.
- Canfora, Davide. “Ideologia e fortuna nel *De partu Virginis*: alcune note”. *Critica Letteraria* 32 (2004): 133-157.
- Castaldo, Daria. “Sull’*imitatio* nelle *Solitudines*. Góngora e Claudiano”. In B. Capllonch, G. Poggi, J. Ponce Cárdenas (a cura di). *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora (“Atti del Convegno Internazionale, Pisa18-19-20 aprile 2013”)*: Pisa, Edizioni ETS, 2013. 163-178.
- . “*De flores despojando el verde llano*”. *Claudiano nella poesia barocca, da Faría a Góngora*. Pisa: Edizioni ETS, 2014
- . “Nuovi modelli per la *nueva* poesía: il *De Raptu Proserpinae* nella *fábula gongorina*”. In A. Gargano e G. Schiano (a cura di). “*Y si a mudarme a dar un paso pruebo*”: *discontinuità, intermittenze e durate nella poesia spagnola della modernità*: Pisa, Edizioni ETS, 2015. 23-45.
- Cecco d’Ascoli. *L’Acerba*. A cura di M. Albertazzi. Trento: La Finestra, 2002.
- Claudiano, Claudio. *Claudii Claudiani Carmina*. A cura di J.B. Hall. Leipzig: Teubner, 1985.
- . *Oeuvres. Petits Poèmes*. A cura di Jean Luis Charlet. Paris: Les Belles Lettres, 2018.
- Contini, Gianfranco. “Saggio d’un commento alle correzioni del Petrarca volgare”. In Id. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, 1970. 5-31.
- Díaz de Rivas, Pedro. *Anotaciones y defensas a la Soledad primera*, ms. 3726, Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 104 r.-179 v.
- García Arranz, José Julio. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña: SIELAE, 2010.
- Gargano, Antonio. “«Animales soñados»: Quevedo y el ave fénix”. *La Perinola* 19 (2015): 15-50.
- Góngora y Argote, Luis de. *Canciones y otros poemas en arte mayor*. A cura di J. M. Micó. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- . *Soledades*, A cura di R. Jammes. Madrid: Castalia, 1994.
- Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, A cura di María José Osuna Cabezas. Zaragoza: Prensas Universitaria de Zaragoza, 2009.
- Hubaux, Jean & Leroy, Maxime. *Le Mithe du Phénix dans les literatures grecque et latine*. Lieja: Faculté de Philosophie et Lettres, 1939.
- Jáuregui, Juan de. *Antídoto contra la pestilente poesía de las soledades por Juan de Jáuregui*, A cura di J. M. Rico García. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.
- . *Discurso poético de don Juan de Jáuregui*. A cura di Mercedes Blanco. Paris, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2016.
- . *Poesía*, A cura di J. Matas Caballero. Madrid: Cátedra, 1993.
- Jones, R.O. “The poetic unity of the *Soledades* of Góngora”. *Bulletin of Hispanic Studies* 31 (1954): 189-204.

- Matas Caballero, Juan. *Juan de Jáuregui: poesía y poética*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1990.
- . “Algunas notas sobre las Rimas sacras de Juan de Jáuregui”. In M. García Martín (a cura di). *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca. II. 649-656.
- Mela, Pomponius. *Chorographie*. Éd. A. Silberman. Paris: Les Belles Lettres, 1988.
- Ovide. *Les Amours*. Éd. H. Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- . *Les Métamorphoses*. Éd. G. Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, III, 1972.
- Pedraza, Felipe. *Prologo a Juan de Tassis y Peralta. Obras de don Juan de Tassis, conde de Villamediana*, ed. facsimile. Aranjuez: Ara Iovis, 1986. XXXVIII-XXXIX.
- Pellicer, José de. *Lecciones solemnes*. Madrid: Imprenta del Reino, 1630.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*, A cura di. M. Santagata. Milano: Mondadori, 2015.
- Pline L’Ancien. *Histoire Naturelle*. Éd. E. de Saint Denis. Paris: Les Belles Lettres, X, 1972.
- Ponce Cárdenas, Jesús. “Del elogio consular al preludio amoroso: el vuelo del Fénix, en Claudiano, Tasso y Góngora”. In *Manipulus studiorum en recuerdo de la profesora Ana María Aldama Roy*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2014. 815-829.
- . “‘Taceat superata vetustas’: poesía y oratoria clásicas en el Panegírico al duque de Lerma”. in J. Matas Caballero, J. María Micó e J. Ponce Cárdenas (a cura di). *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011 a. 57-103.
- . “De Sene Veronensi: Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano”. *La Perinola* 15 (2011 b): 313–333.
- . *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*. París: Éditions Hispaniques, 2016.
- Pozzi, Giovanni. *Sull’orlo del visibile parlare*. Milano: Adelphi, 1993.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*,. A cura di. J. M. Blecua. Madrid: Castalia, I, 1969-1981.
- Rico García, José Manuel. “La perfecta idea de la altísima poesía”. *Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*. Sevilla: Deputación de Sevilla, 2001.
- Sannazaro, Iacopo. *De partu Virginis*. A cura di C. Fantazzi e A. Perosa. Firenze: Olschki, 1988.
- . *Latin Poetry*, trad. Michael C. J. Putnam, Cambridge, Massachusetts. London: England. The I Tatti Renaissance Library, Harvard University, 2009.
- Salcedo Coronel, García de. *Soledades de don Luis de Góngora comentadas*. Madrid: Imprenta Real, 1636.
- Serrano de Paz, Manuel,. *Comentarios a las Soledades*. ms. 114-115, Madrid, Biblioteca della Real Academia Española.
- Strati, Roberta. “La fenice nella letteratura latina”. *Annali on line di Ferrara-Lettere* 1 (2007): 57-79.
- Tateo, Francesco. *Tradizione e realtà nell’Umanesimo italiano*. Bari: Dedalo Libri, 1967.
- Tassis y Peralta, Juan de. *Las fábulas mitológicas*, A cura di. L. Gutiérrez Arranz. Kassel, Reichenberger, 1999.
- Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberate*. A cura di L. Caretti. Torino: Einaudi, 1993.
- Van den Broek, Roel. *The Myth of Phoenix according to Classical and Early Christian Tradition*. Leiden: Brill, 1972.
- Zambon, Francesco. *L’alfabeto simbolico degli animali*. Roma: Carocci, 2003.