
Il motivo del 'carpe rosam'. Ronsard tra l'Ariosto e il Tasso: imitazione e creatività

Adelin Charles Fiorato



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/27016>

DOI: 10.4000/studifrancesi.27016

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 31 décembre 2006

Paginazione: 453-465

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Adelin Charles Fiorato, « Il motivo del 'carpe rosam'. Ronsard tra l'Ariosto e il Tasso: imitazione e creatività », *Studi Francesi* [Online], 150 (L | III) | 2006, online dal 30 novembre 2015, consultato il 08 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/27016> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.27016>



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

*Il motivo del 'carpe rosam'.
Ronsard tra l'Ariosto e il Tasso:
imitazione e creatività*

«Et ne pouvait Rozette estre mieux que les roses,
Qui ne vivent qu'un jour».

«Et rose, elle a vescu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin».

(F. de Malherbe¹).

Lo scopo di questa mia indagine è di studiare il motivo del *carpe rosam*, che è una specie di diramazione di quello più ampio del *carpe diem*, ma più figurativo. E ho imperniato il mio discorso su Pierre de Ronsard, perché il maggiore esponente della Pléiade si trova al centro, anche cronologicamente, dell'ampia produzione della lirica amorosa del Cinquecento. Nella sua abbondantissima poesia ho privilegiato l'Ode à Cassandre: «Mignonne allons voir si la rose...» (*Amours* II, 34), uno dei componimenti più rappresentativi nella lunga parabola tematica sulla rosa nel Rinascimento.

Perché aver scelto questo motivo fra i più triti dell'antologia poetica neolatina, e in particolare questo testo, che tutti gli scolari francofoni conoscono a memoria? Perché ritengo che esso rappresenti un possibile paradigma della creatività poetica, muovendo dal quale si può impostare un discorso, anche metodologico, sulle sottili attinenze che intercorrono tra imitazione ed originalità. E, per documentare la singolare creatività ronsardiana, allargherò l'argomento, attraverso l'innumerabile topica del *carpe rosam*, esaminando alcuni fra i poeti più suggestivi in proposito, del Quattro-Cinquecento, con particolare riferimento all'Ariosto e al Tasso.

I

Una collocazione, sia pur breve, del nostro motivo nella cultura occidentale² ci insegna che, insieme a quello del *carpe diem*, esso risale niente meno che ai poeti

(1) Queste due citazioni dello stesso poeta vogliono essere emblematiche. In due «Consolations», scritte in periodi diversi, Malherbe imita se stesso, e con alcune minute modifiche riesce ad esprimere una bella intuizione poetica. Così una stessa idea o immagine può avere una risonanza molto diversa in seguito ad una lieve variazione. FRANÇOIS DE MALHERBE, *Œuvres poétiques*, Paris,

Les Belles Lettres, 1968: «Consolation à l'un de ses amis (Cléophon) sur la mort de sa fille» (I, pièce LXX, p. 190), et «Consolation à Monsieur du Périer sur la mort de sa fille» (I, LIV, p. 158).

(2) Ingente, d'altra parte, il materiale che concerne la rappresentazione e la simbologia della rosa nelle diverse aree orientali.

elegiaco-bucolici greci e ai latini d'ispirazione alessandrina: e cioè Anacreonte, Teocrito, Propertio, Tibullo, Catullo, ecc., senza dimenticare gli imprescindibili Orazio e Ovidio, campioni dell'edonismo poetico della latinità.

Si ritiene però generalmente che il *topos* simbolico della rosa (che fiorisce e appassisce), derivi nei moderni poeti neolatini da due esemplari principali: Catullo (circa 87-54 a. C.) e Ausonio (310-395). Difatti nei *Carmina* del primo si trova già uno degli schemi canonici delle due fasi costitutive del *carpe rosam*, al quale si ispireranno molti poeti rinascimentali³, e che l'Ariosto, come vedremo, riprodusse a tratti quasi letteralmente. Occorre osservare però che, in questa similitudine catulliana, il fiore (e non la rosa) non viene individualizzato ed è quindi privo di valenza figurativa; d'altra parte, l'enunciato del suo appassire, risulta asciutto, serenamente oggettivo, senza quella emozione elegiaco-drammatica che assumerà nei poeti moderni.

In quanto al secondo modello, il coltissimo poeta galloromano, il suo *De rosas nascentibus* delinea una lunga allegoria della rosa, che assume l'aspetto di un trattato botanico in versi: un testo prolisso, descrittivo, plurale. Vi troviamo una profusione di rose che, tra l'altro, figurano anche le diverse fasi della vita florale, e da cui si staccano alcuni brani che si possono riaccostare ai richiami edonistici dei poeti del Quattrocento⁴.

Accenniamo solo per memoria, a distanza di secoli, all'ingente poema medievale, *Le roman de la rose* (circa 1230), uno dei libri più letti nel Rinascimento, elogiato dal Petrarca, riscritto dal Marot, apprezzato da poeti della Pléiade. Vero è che quest'opera, almeno la prima parte redatta da Guillaume de Lorris, costituisce un vero e proprio codice dell'amor cortese, e narra già una visita al giardino fiorito (*le verger*), da parte dell'amante mosso alla conquista della rosa, la quale appare simbolo insieme della donna, della bellezza primaverile e dell'amore. Ma questo trattato didattico-allegorico sommerge in decine di migliaia di versi il motivo del *carpe rosam*, inserendolo in macchinose parabole metaforiche e complesse psicomachie⁵.

Bisogna giungere alla fine del Quattrocento per veder emergere dal petrarchismo – il quale è scarsamente florale – i motivi erotici che alimenteranno la vena edonistica del *carpe rosam* moderno. Questo assume allora due orientamenti principali: 1. quello neolatino col Pontano e i suoi seguaci, quale Marullo, ed altri; 2. quello volgare, sia cortigianesco che popolare, i cui maggiori esponenti sono: a Firenze, Lorenzo dei Medici e il Poliziano; a Napoli, Sannazzaro, Cariteo.

Faremo solo pochi esempi.

Lorenzo e il Poliziano sono stati probabilmente i primi fra «i moderni» ad aver rinnovato in volgare l'antico *topos* della rosa che cresce, sboccia e avvizzisce in breve tempo. Ascoltiamo Lorenzo⁶:

(3) Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis,
 Ignotus pecori, nullo convulsus aratro,
 Quem mulcent aerae, firmat sol, educat
 imber;
 Multi illum pueri, multae optavere puellae;
 Idem cum tenui carptus deloruit ungui,
 Nulli illum pueri, nullae optavere puellae.
 Sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis
 est;
 Cum castum amisit polluto corpore florem,
 Nec pueris iucunda manet, nec cara puellis
 (*Carmina*, LXII, v. 39-47).

(4) Puella molli delicatior rosa,
 collige, virgo, rosas dum flos novus et nova
 pubes.

Et memor esto aevum sic properare tuum....
 Haec modo quae toto rutilaverat igne
 comarum
 pallida conlapis deseritur foliis.

(Ausonio, *De rosas nascentibus*, *Idyllia*, XIV).

(5) Alludiamo solo alla prima parte del «romanzo», che è un trattato d'amore, steso da Guillaume de Lorris, mentre la seconda, di Jean de Meung, è una vera e propria enciclopedia del sapere del tempo, e non è quindi pertinente per il nostro proposito.

(6) Per la bibliografia su Lorenzo relativa all'argomento, vedi: LORENZO DE' MEDICI, *Tutte le opere*, edizione e commento a cura di PAOLO ORVIETO, Roma, Salerno, 1992; E. BIGI, *Lorenzo lirico*, in

L'altra mattina in un mio piccolo orto
andavo...
Eranvi rose candide e vermiglie:
alcuna a foglia a foglia al sol si piega;
stretta prima, poi par s'apra e scompiglie;

altra più giovanetta si dislega
a pena dalla boccia: eravi ancora
chi le sue chiuse foglie all'aer nega;

altra, cadendo, a piè il terreno infiora.
Così le vidi nascere e morire
e passar lor vaghezza in men d'un ora.

Quando languenti e pallide vidi ire
le foglie a terra, allor mi venne a mente
che vana cosa è il giovenil fiorire.

.....
Cogli la rosa, o ninfa, or che è bel tempo.

(Corinto, I)

L'esposizione narrativa e il quadro descrittivo rispecchiano una espressione semplice, a volte impacciata, e procedono con scarsa musicalità; però vi troviamo la parabola basilare del destino della rosa, anche se generico e plurale, espressa con una certa genuinità naturalistica, a cui si ispireranno i cantori successivi del *carpe diem*.

Un'altra caratteristica di questi testi tardo-quattrocenteschi, rispetto alla tradizione dotta, compatta, grave, e talvolta drammatica, della tradizione petrarchista o neolatina, è, specie nel Poliziano⁷, l'allegria celerità del ritmo e della musicalità, desunte spesso dalle popolareggianti e festive «canzoni a ballo»: con una cadenza saltellante e ariosa, che praticherà pure il Ronsard, particolarmente nelle sue odi brevi. Così nella polizianesca canzone primaverile, tutta fiori, colori, sentori, rapimenti naturalistici ed erotici, con un che però di bravura retorica:

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino
di mezzo maggio in un verde giardino.

I' posi mente: quelle rose allora
mai non vi potre' dir quant'eran belle :
quale scoppiavan della boccia ancora,

«R. L. I», 1953. Vedi pure *Scritti scelti*, UTET, Torino, (1971), 1984; M. MARTELLI, «L'avventurosa storia del «Comento», in «Studi laurenziani», Olschki, Firenze, 1963; P. ORVIETO, *Lorenzo de' Medici*, Firenze, La Nuova Italia, 1976; A. ROCHON, *La jeunesse de Laurent de Médicis*, Paris, Les Belles Lettres, 1963; (per la rosa, p. 120-123); T. ZANATO, *Lorenzo de' Medici, Canzoniere*, Firenze, Olschki, 1996; e *Saggio sul «Comento» di L. de' Medici*, Firenze, Olschki, 1989.

(7) Per il Poliziano, vedi: *Rime*, ed. critica a cura di Daniela DELCORNO BRANCA, Firenze, Olschki, 1986 (abbondante commento sulle fonti e le corri-

spondenze della ballata CII; vi sono pure segnalati i commenti più noti: G. Carducci, A. Momigliano, G. De Robertis, N. Sapegno), pp. 343-344; E. BIGI, *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967 e *Ballate e rispetti del Poliziano*, in «G.S.L.I.» (1989); I. MAIER, *A. Politien et la formation d'un poète humaniste*, Genève, Droz, 1966 (per il motivo dell'epicureismo, p. 264 sgg.); M. PASTORE-STOCCHI, *Il commento del Poliziano al carne «De rosas»*, in *Miscellanea... Branca*, Firenze, 1983, vol. III; G. POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, 1974.

Qual erano un po' passe e qual novelle.
 Amor mi disse allor: – Va, co' di quelle
 che più vedi fiorite in sullo spino.
 I' mi trovai, fanciulle...

Quando la rosa ogni suo' foglia spande,
 quando è più bella, quando è più gradita;
 allora è buona a mettere in grillande,
 prima che sua bellezza sia fuggita.
 Sicché, fanciulle, mentre è più fiorita,
 cogliàn' la bella rosa del giardino.
 I' mi trovai, fanciulle...

(*Canzoni a ballo* – Legittime –, 2)

Finalmente la poesia volgare toscana di quel tempo, rispetto alla tradizione cortese-cristiana del petrarchismo, ripristina un modo nuovo, paganeggiante, di guardare alla vita e alla natura, seguendo un epicureismo leggero, spensierato, voluttuoso, mai volgare, che esprime una forte aspirazione all'amore della vita, con un lieve tocco di malinconia, più soave che dolorosa. Non vi si scorge ancora però la relazione diretta con *l'altro* (la donna amata), né una certa personalizzazione del sentimento, che renderà più avvincenti i versi sullo stesso argomento dei poeti successivi: l'Ariosto, Ronsard, il Tasso, ecc.

In sostanza i poeti medicei, Lorenzo, il Poliziano, Marullo, immettono nell'antologia poetica rinascimentale un modello di poesia più naturale, più semplice di quello dotto, sofisticato, del Petrarca e, più ancora, dei petrarchisti.

In quanto al Pontano, ricorderemo solo la sua bellissima rievocazione di un paesaggio di rose, sul quale il poeta meridionale innesta il solito invito a godere i piaceri della vita⁸. Qui, la descrizione appare alquanto sovrabbondante, ripetitiva, prolissa, non immune da un certo virtuosismo verbale, come indica l'aggettivazione compiaciuta, e priva di un suo nucleo morale robustamente consistente.

II

Prima di approfondire qualche esempio preciso del motivo prescelto in alcuni fra i poeti più rappresentativi del '500, dobbiamo ricordare che, nel campo sia tematico che lessicale, non c'è una sola componente che non sia stata enunciata o sfruttata, per quanto si risalga nel tempo, da poeti antecessori. Perciò, senza trascurare l'*inventio*, sposteremo la nostra indagine verso altri campi, attinenti grosso modo alla *dipositio* e all'*elocutio*. Difatti, tutti i suggerimenti che abbiamo fin qui incontrati, e molti altri – i quali sono indubbie fonti tematiche dei passi che or ora prenderemo in esame – sono per lo più dei materiali poetici che ogni lirico adopererà trasfondendoli nel proprio progetto, col proprio ritmo, stile, linguaggio, a seconda della sua ispirazione e motivazione, e delle sue finalità.

(8) «Jeune fille, plus mignonne que la rose, délicate, éclosée au souffle printanier et arrosée de gouttelettes par l'aurore dans un joli jardin. Le matin, la rosée orne les branchelettes brillantes, ceintes de feuilles humides, mais quand Phébus, monté sur son char étincelant, parcourt l'air enflammé, alors la fleur languissante en peu de temps

replie ses pétales et se meurt; bientôt sa tête s'incline, se dévêt et tombe... (segue un ritratto schifoso della vecchiaia)... Que ne cueillons-nous pas ce printemps frais et parfumé de la jeunesse et de sa fleur éphémère?» (*Carmina*, p. 587). Traduzione dal latino di Antoine de Baïf.

Ronsard

Il caso che ci sembra più dimostrativo è quello dell' «oraziano» Ronsard di cui sceglieremo, come già annunciato, fra una mezza dozzina di altri esempi riferentisi al *carpe rosam*⁹, la celeberrima «Ode a Cassandra», che appartiene al gruppo degli *Amours* del 1553.

Mignonne, allons voir si la rose,
qui ce matin avait desclose
sa robe de pourpre au soleil,
a point perdu cette vesprée
les plis de sa robe pourprée,
et son teint au vostre pareil.

Las, voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place
las, las, ses beautés laissé cheoir!
O vraiment marâtre Nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure
que du matin jusques au soir!

Donc, si vous me croyez, mignonne:
tandis que vostre âge fleuronne
en sa plus verte nouveauté,
cueillez, cueillez, vostre jeunesse,
comme à cette fleur, la vieillisse
fera ternir vostre beauté.

Cara, andiamo a veder se la rosa
che stamane avea dischiusa
la sua veste di porpora al sol,
non ha perso in questo vespro,
le pieghe della sua purpurea veste
e il colorito al vostro consimile.

Oimè, vedete come in poco tempo,
Cara, ella ha sul terreno,
Oimè, oimè, lasciato cader le sue grazie!
O veramente matrigna Natura,
se un sì bel fior solo dura
dal mattino fino a sera!

Quindi se credete a me, cara,
mentre la vostra età fiorisce
nella sua più verde novità,
cogliete, cogliete la vostra giovinezza,
come a questo fior la vecchiezza
offuscherà la vostra beltà¹⁰.

(Ode à Cassandre, *Odes*, I, 17, 1553)

Traduzione nostra

Quali sono le caratteristiche salienti di questa breve poesia?

1. Direi, in primo luogo *la musicalità*, che si riscontra sia nel ritmo che nella soavità cantante delle parole-simboli.

Il ritmo di questi versi appare scorrevole e insolito, non solo rispetto alle strut-

(9) Vedi H. GUY, *Mignonne, allons voir...*, *infra*, pp. 4-17, il quale segnala inoltre che il motivo torna sette volte in Du Bellay e altre sette in De Baïf.

(10) Per Ronsard, l'edonismo e la rosa, vedi: A. CAMERON, *The Influence of Ariosto's epic and lyric poetry on Ronsard and his group*, Paris, Les Belles lettres, 1933 (Hopkins Press, 1930) et *Ronsard et l'Arioste*, in «Revue des Langues romanes», 1905, XLVIII; A. BELCINGTEANU, *Carpe rosam*, Bucuresti, Soccec., 1928; F. DESONAY, *Ronsard, poète de l'amour*, I. *Cassandre*, Bruxelles, Palais des Académies, 1965, 1969; R. GARAPON, *Ronsard chambre de Marie et d'Hélène*, Paris 1981; A. GENDRE, *Ronsard, poète de la conquête amoureuse* (1970), Genève, Slatkine, 1998, (pour la rose, p. 351 suiv.); H. GUY, *Mignonne, allons voir si la rose, réflexions sur un lieu commun*, Bordeaux, Gueunouilhou, 1902; P. LAUMONIER, *Ronsard, poète lyrique...*, Paris, Hachette (1909), Genève, Slatkine reprint, 1972; G. MATHIEU-CASTELLANI, *Mythes de l'Eros baroque*,

Paris, PUF, 1981 et *Commentaires des Amours de Ronsard*, Genève, Droz, I (1985), II (1986); E. PARTURIER, *Quelques sources de Ronsard au XVe siècle* (Politien et Laurent), in «Revue de la Renaissance», VI, 1905; A. PY, *Imitation et Renaissance dans la poésie de Ronsard*, Genève, Droz, 1984; B.L.O. RICHTER, *The place of the minor Italian Poets in the Works of Ronsard and Du Bellay*, Philadelphia, 1951; F. RIGOLOT, *Poétique et onomastique*, Genève, Droz, 1972, pp. 353-362; *Ronsard e l'Italia*, Atti del Convegno del Gruppo di studi sul Cinquecento francese, Fasano, Schena, 1988; L.P. THOMAS, *Ronsard et quelques poètes de 'la rose du soir', Le thème de la fleur et du pré*, «Revue de Littérature comparée», IV, 1924, pp. 181-194; J.M. VIANEY, *Le pétrarquisme en France au XVIe siècle*, (1909), Genève, Slatkine, 1969; H. WEBER, *La création poétique au XVIe siècle en France...*, Paris, Nizet, 1956; D.B. WILSON, *Ronsard, poète de la nature*, Manchester, University Press, 1961.

ture compatte delle poesie del Petrarca¹¹ e dei petrarchisti (sonetti, canzoni, sestine, ecc.), ma anche a quelli consueti dello stesso Ronsard. In questa sua «odelette», la cadenza è sciolta e veloce, i versi brevi, la frase spoglia, con una levità e una leggiadria che sono quelle del canto e della danza: un ritmo da barzelletta (o balzelletta) insomma, simile a quello di molte «canzoni a ballo», già incontrate nella poesia medicea.

D'altra parte, le strutture foniche sono particolarmente melodiose, suggestive, anche attraverso la sola sonorità. Vedi «la robe déclose», che rima con «la rose»; «cette vesprée», che fa eco alla rima «sa robe pourprée». Vedi il malinconico lamento; «Las, las ses beautés (a) laissé choir», e il bellissimo, peregrino, «âge qui fleuronne» (frequentativo, che dice più di «fiorisce», o «sboccia»), subito contrapposto alla vecchiaia della donna, che appassirà come «questo» fiore.

2. Il secondo pregio notevole è la *struttura drammatica* del testo, il quale si svolge in tre atti bene individuati:

– primo momento: la rosa che si schiude e sboccia nel suo splendore mattutino e solare; con già il preannuncio dubitativo della crisi vespertina.

– secondo momento, in tono minore: quello della rosa che, non solo appassisce, ma si lascia appassire: «elle a | ses beautés laissé cheoir!»

– terzo momento: la morale edonistica e cortese, con la risoluzione del paragone – fin ora solo implicito – tra il destino del fiore e quello della fanciulla. Così il microdramma si fa *exemplum*. In sostanza abbiamo qui una drammatizzazione sobria, icastica, soffusa di grazia e di armonia per raffigurare il destino della rosa-fanciulla, che potrebbe essere tragico... a meno che... Una moralità consona all'appassionato amore della vita, al vitalismo erotico e poetico che contraddistingue tante poesie del Ronsard¹².

3. Un terzo pregio poetico, a parer mio fondamentale, risiede *nella relazione di comunicazione*, che dà un'impronta singolare a quest'ode, e la contraddistingue dalla maggior parte delle poesie degli emuli del Ronsard, passati o contemporanei. Accenno al rapporto familiare, affettuoso nella auspicata complicità, tra l'*io* lirico (insieme: il poeta e Pierre de Ronsard), il *noi* unificatore («allons voir»), e il *voi* destinatario, il quale accomuna l'anonima «mignonne» (Cassandra) con tutte le donne-rose, che vanno a rischio di avvizzire senza amore. Vi si aggiunga l'interpellazione al singolare della fanciulla amata, con un tono tra spigliato e popolareggiante, poiché «mignonne» significa «tesoro», «bella», «cocca». Questo tu-per-tu, che personalizza e attualizza il tritissimo motivo del *carpe diem*, frequente nella poesia del Ronsard, è raro, se non erro, presso i poeti anteriori, salvo sotto forma di un breve accenno: «Vivamus, mea Lesbia, atque amemus» (Catullo).

Finalmente, l'invito a una passeggiata sentimentale nel giardino fiorito, vale a trasformare la figurazione, di solito oggettiva, della parabola della rosa-donna, in uno *spettacolo* osservato dalla coppia dei due giovani, i quali si trovano, *volentes nolentes*, riuniti. Questa struttura di comunicazione, frequente nel Ronsard, conferisce alla sua lirica un registro e un tono avvincenti, poiché, al di là delle usuali apostrofi alle solite Corinne, Lesbie, Laure, Silvie, ecc., essa offre al lettore una poesia semplice, piana, «ravvicinata», attraverso una mediazione complessa con tre componenti, ed essa inserisce la personalità dell'*io* poetante, insieme alla sua cara interlocutrice, in un quadro erotico molteplice ed estrapolabile ad altri (o altre) destinatari(e).

Una riprova di questa relazione comunicativa triangolare – sullo stesso motivo del *carpe rosam* – ma con implicazioni molto diverse, lo troviamo nel sonetto ad Hélène, che risulta più cupo e acerbo, ma altrettanto personalizzato

(11) Con non poche eccezioni naturalmente. Si pensi alla leggiadra e spedita canzonetta «Chiare, fresche, dolci acque...»

(12) Cfr. il sonetto, mutuato dal Marullo: «Comme une belle fleur assise entre les fleurs...» (*Sonnets pour Hélène*, Livre I, XXXV).

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
 assise auprès du feu, dévidant et filant,
 direz, chantant mes vers, en vous esmerveillant:
 Ronsard me célébroit du temps que j'étais belle.

Lors vous n'aurez servante oyant cette nouvelle
 qui au bruit de mon nom ne s'aille émerveillant...

Vous serez au foyer une vieille accroupie,
 regrettant mon amour et vostre fier desdain.
 Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:
 Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

(Pour Hélène, II, XXIV)

Il tema è, come si vede, molto simile, moralmente, a quello dell'«Ode à Cassandre», ma siamo immersi qui in tutt'altra aura poetica. Vorrei solo richiamare l'attenzione sul personaggio episodico e secondario della «servante», la quale immagina il poeta si meraviglierà sentendo che la padrona fu un tempo celebrata dal Ronsard. Questa comparsa, solo ipotetica, svolge una parte importante nel sonetto in quanto appare come una specie di protopubblico (un po' come la «mignonne»/Cassandre), destinato a testimoniare a *minore* l'ingente applauso conseguito, presso i letterati colti della Francia dei Valois, dalla poesia del «principe dei poeti». Il *carpe rosam* può anche fungere da motivo autocelebrativo.

L'Ariosto

Procedendo a ritroso, in questa nostra indagine puntuale sulle ricche potenzialità poetiche di un motivo usuale, torniamo indietro alcuni decenni per esaminare come il *carpe rosam* venga trattato da un altro poeta, italiano stavolta, propenso anch'egli all'*eros* e alla socialità.

L'Ariosto era indubbiamente il poeta italiano più affine al genio del Ronsard, non foss'altro perché l'uno e l'altro associarono l'ispirazione eroica con quella amorosa¹³. In quest'ultimo campo, l'Ariosto trasmise al suo illustre emulo francese la pratica di un poetare ampiamente dedicato al fascino della bellezza femminile¹⁴, con una continua propensione all'evocazione della multiforme passione amorosa e dei piaceri di sensi, spesso distanziati però con il lieve distacco di un sorriso, ora bonario, ora ironico, nei confronti delle dolci illusioni infuse dall'amore nel cuore umano. Non a caso il Ronsard, il quale conosceva molto bene sia l'*Orlando furioso* che le poesie d'amore dell'Ariosto, preferiva al paladino guerriero e virginalo Orlando – figurazione di un amore idealistico-cortese di stampo medievale – gli eroi edonistici Ruggiero e

(13) Per la bibliografia dell'Ariosto, relativa al nostro argomento, vedi: A. CIORANESCU, *La fortune de l'Arioste en France*, (1939); Genève, Slatkine, 1970, pp. 246 sgg; A. GAREFFI, *Figure dell'immaginario nell'Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni, 1984. (1995); P. LARIVAILLE, *Les jeux de l'amour dans le Roland furieux, ou l'érotisme discret de l'Arioste*, in *Au pays d'Eros II: Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'Age baroque*, Paris, C.I.R.R.I., Université de la Sorbonne nouvelle, 1988 (per il personaggio di Sacripante, pp. 62-65); F.M. MARTINI, *Il primo canto dell'Orlando Furioso, del 1516 e del*

1532, Pavia, 1880; G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia dell'inizio del Cinquecento...*, in «Lettere Italiane», 1979, pp. 3-30; N. SAPEGNO, *Orlando furioso, scelta e commento*, Milano, Principato, 1954 (per la rosa, p. 11); C. SEGRE (oltre all'edizione dell'*Orlando Furioso*), *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967; S. ZATTI, *Il «Furioso» tra epos e romanzo*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1990.

(14) Per esempio: il motivo della nudità sensuale, che l'Ariosto illustrò, tra l'altro, nei ritratti di Angelica e di Olimpia esposte al mostro marino, ecc.

Rinaldo, esponenti di una passione amorosa sensuale, molto più affine sia alla tempra poetica, epicurea ed ironica, dell'autore, che al clima culturale della società letteraria francese del Rinascimento.

Ora, nel canto primo del poema cavalleresco, che inscena la tumultuosissima fuga dell'inafferrabile Angelica (la quale sfugge alle schiere di paladini, sia cristiani che saraceni, che la inseguono), l'Ariosto inserisce un elogio della rosa (seguendo Catullo). Senonché nel canto ariostesco il linguaggio poetico è più denso e più elaborato di quello del modello latino, mentre l'orientamento del motivo e, più ancora, la situazione strutturale del testo sono molto diversi da ciò che abbiamo incontrato fin ora:

La verginella è simile alla rosa,
 ch' in bel giardin su la nativa spina
 mentre sola e sicura si riposa,
 né gregge né pastor se le avvicina;
 l'aura soave e l'alba rugiadosa,
 l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
 gioveni vaghi e donne inamorate
 amano averne e seni e tempie ornate.

Ma sì tosto dal materno stelo
 rimossa viene, e dal suo ceppo verde,
 che quanto avea dagli uomini e dal cielo
 favor, grazia e bellezza, tutto perde.
 La vergine che'l fior, di che più zelo
 che de' begli occhi e de la vita aver dè,
 lascia altrui còrre, il pregio ch'avea inanti
 perde nel cor di tutti gli altri amanti».

(*Orlando Furioso*, I, 42-43)

Faremo di proposito due commenti successivi di queste strofe: il primo, intrinseco, per indagare *cosa dice* il testo, il secondo, estrinseco e ambientale, per sapere che *cosa significhi* effettivamente.

1. In queste due strofe, affiora il solito *topos* bifronte della rosa paragonata alla verginella, prima fiorente, poi appassita, con una morale, nel caso presente, solo implicita. Considerando per ora il testo solo di per sè, osserviamo che il motivo è in contraddizione con tutta la tradizione edonistica sull'argomento. Difatti, il punto focale qui sta nell'elogio della verginità attraverso la rosa, la quale troneggia in gloria al centro di un giardino, e cioè di una corte delicatamente bucolica e naturalistica, ma pure di una seconda corte – d'amore questa –, di «gioveni vaghi e donne innamorate». Questo trionfo della verginità trova il suo contrapposto, morale, nello sfiorire della rosa, una volta colta da un singolo amante, mentre tutti gli altri rimangono defraudati: «Il pregio ch'avea innanti | perde nel cor di tutti gli altri amanti».

Non è quindi la «matrigna natura», come sarà nel Ronsard, o come fu in tanti poeti anteriori, a rovinare la leggiadria della rosa, ma l'esperienza concreta dell'amore. E dietro a questa sorta di riprovazione, ci sembra scorgere l'esigenza cortigianesca (cfr. *Il Cortegiano*) dell'auspicata disponibilità della donzella per il corteggiamento plurale di «tutti gli altri amanti». La relazione qui, come vediamo, è collettiva, col suo bravo pubblico cortese, interessato, immesso dentro il quadro.

2. Senonché questo, che ci dice il testo e che riecheggia grosso modo il discorso di Catullo, viene praticamente capovolto per via del significato, direi... *comico* del

contesto. Difatti, chi elogia la verginella e deplora il suo deflorare-sfiorire, è un «cavalier dolente» chiamato Sacripante (un nome buffo ed alquanto inglorioso), saraceno per giunta, il quale, gelosissimo della presunta fortuna amorosa di Orlando presso Angelica (ma si sa che non è vero niente!), si lamenta della propria sorte di amante spasimante escluso e frustrato:

«(...) sospirando piangea, tal ch'un ruscello
parean le guance, e 'l petto un Mongibello» (st. XL)

Già con questi due clichés petrarchisti iperbolizzati, e quindi parodici, esuliamo dal motivo serio-drammatico della rosa avvizzita. Alla luce della «situazione» narrativa, il dramma singolare del «cavalier dolente» si presenta quindi molto diversamente del solito, e Sacripante, col suo strano elogio *pro domo sua* della rosa vergine, potrebbe impersonare una caricatura dell'amante cortese e lagrimoso che sogna amori impossibili, in altri termini, un doppione del paladino irrazionale Orlando.

Questa interpretazione obliqua e semi-seria viene d'altronde confermata nel racconto da alcune strofe più oltre, nelle quali Sacripante decide di rifarsi della sua sfortuna. Promettendosi di non imitare lo scimunito Orlando, il quale si è scioccamente istaurato il campione innamoratissimo di Angelica, senza però toccarla mai, egli proclama:

Corrò la fresca e matutina rosa,
che, tardando, stagion perder patria.
So ben ch'a donna non si può far cosa
che più soave e più piacevol sia¹⁵.

L'Ariosto, tornando in un certo senso nella scia del motivo dei poeti erotico-edonistici, con una piroetta furbesca intenta a divertire i suoi scaltriti lettori, dà al testo un orientamento cortigianesco tra disinvolto e salace.

Il Ronsard e l'Ariosto: due poeti, due creazioni liriche diverse tra di loro, e diverse dai modelli, su di un motivo sostanzialmente simile.

Il Tasso

Scavalcando mezzo secolo di poesia petrarchista e gli stessi *Amours* del Ronsard, veniamo al terzo esempio prescelto del motivo del *carpe rosam*, quello del Tasso¹⁶. Questi conosceva la poesia del Ronsard, di vent'anni suo predecessore, e anche il poeta di persona, incontrato durante una sua missione diplomatica a Parigi nel

(15) *Orlando furioso*, I, st. 58.

(16) Sulla lirica edonistica di Torquato Tasso vedi L. CARETTI, *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991 (sui rapporti del tema della rosa con la *Gerusalemme liberata*, pp. 197-217); e *La poesia del Tasso*, in T. Tasso, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1957, vol. I; F. CHIAPPPELLI, *Il conoscitore del caos. Una «vis abdità» nel linguaggio del Tasso*, Roma, Bulzoni, 1981; A. DI BENEDETTO, *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi, 1970, p. 39-41; G. GETTO, *Nel mondo della Gerusalemme...*, Firenze, Vallecchi, 1968; e *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1979 (per le fonti dell'inno alla

rosa, pp. 193-200); N. JONARD, *L'érotisme dans la Jérusalem délivrée*, in «Studi tassiani», 1984; A. MARTINELLI, *La demiurgia della scrittura poetica, «Gerusalemme liberata»*, Firenze, Olschki, 1983 (per l'inno alla rosa, pp. 183-198); M. PRAZ, *Il giardino di Armida, in Il giardino dei sensi*, Milano, Mondadori, 1975; E. RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980; A. ROCHON, «Les pièges de l'érotisme, in *Au pays d'Eros, I. Littérature et érotisme en Italie...*, Paris, C.I.R.R.I., 1986 (per il tema della rosa, pp.120-127); S. ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano, Saggio sulla Gerusalemme liberata*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

1571¹⁷. Egli ammirava il lirismo idillico ed erotico dell'illustre poeta francese, e ne fece certamente messe nei versi della sua favola l'*Aminta*, in cui dilaga la celebrazione cortigianesca, in veste pastorale, della sensualità, dei piaceri della vita e dell'amore universale a cui nessuno si può e deve sottrarre.

Movendo da spunti oraziani e catulliani, già tentati non solo dall'Ariosto e dal Ronsard, ma anche dal proprio padre Bernardo Tasso, il poeta estense imbrocca la via del motivo del *carpe rosam*, con sensibilità, musicalità e sensualità moderne, venate perciò di una malinconia molto più spiccata di quella dei poeti laurenciani o dello stesso Ronsard. Ora, nella *Gerusalemme liberata*, poema soffuso, come ben si sa, nonostante l'argomento epico-cristiano, di sensi paganamente erotici, leggiamo uno dei più bei gioielli del *carpe rosam*, incastonato in una struttura sapientemente impostata, e con una stupenda ingegnosa poetica, che lo distinguono da tutti i poeti consimili.

«Deh mira», egli cantò, «spuntar la rosa
dal verde suo modesta e verginella,
che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa,
quanto si mostra men, tanto è più bella.
Ecco poi nudo il sen già baldanzosa
dispiega; ecco poi langue e non par quella,
quella non par che disiata inanti
fu da mille donzelle e mille amanti.

Così trapassa al trapassar del giorno
de la vita mortale il fior e 'l verde ...
cogliam d'amor la rosa: amiamo quando
esser si puote riamato amando»¹⁸.

(*Gerusalemme liberata*, XVI, str. 14-15).

Questo leggiadro «inno alla rosa» e al *carpe diem* sorge nel canto XVI, sulla soglia del celeberrimo episodio degli amori di Armida e di Rinaldo, assaporati, come si sa, nei giardini paradisiaci delle Isole fortunate, votate all'utopia di un'eterna primavera e dell'amore perenne senza dolore.

Nel Tasso scopriamo di nuovo lo schema della rosa-fanciulla, imitato da innumerevoli poeti antichi e moderni. La struttura bipartita ampiamente svolta, nelle sue due fasi drammatiche ed evolutive, è caratteristica, come s'è visto, della tematica neolatina moderna che culmina nel Ronsard.

Colpiscono nella prima fase, oltre all'armoniosa musicalità propria del Tasso, due tratti poetici:

– la delicatezza vitalistica e psicologica del progredire della fioritura verso il colmo della bellezza: «spuntar | dal verde suo modesta e verginella... | mezzo aperta ancora e mezzo ascosa»...; «Ecco poi il nudo sen già baldanzosa | dispiega...», con un *enjambement* molto suggestivo.

– la sproporzione tra il movimento ascendente della donna-rosa verso la maturità amorosa e il fulmineo mutamento della sfioritura e della languidezza mortifera: «ecco poi langue e non par più quella».

Questa rappresentazione, ad un tempo idillica e malinconica del dramma (nei

(17) Cfr. A.C. FIORATO, *Trois regards sur les Français: Bandello, le Tasse, Marino*, in *Oltralpe et Outremonts*, «Studi Francesi», Supplemento al n° 139, 2003, pp. 149 sgg.

(18) Sopra queste due ottave si veda il bellis-

simo commento estetico-idilliaco del Sapegno, in L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, Scelta e commento, a cura di N. SAPEGNO, Milano, Principato, 1954, p. 11, note.

due significati della parola), nel Ronsard non c'era, come non la si trova in nessuno dei poeti anteriori.

La seconda strofe invece amplifica la moralità asciutta, gnomica, del *carpe diem*, con moduli, ora un po' impacciati e didattici («né perché faccia indietro april ritorno, l si rinfiora ella, né si rinverde»); ora con un'eleganza cantante e ludica, con le sue reiterazioni che cullano: «trapassa / trapassar»; «cogliam / cogliam», e che culminano nel ritornello prezioso e manieristico finale:

«..... amiamo or quando
esser si puote riamato amando».

E di nuovo si può osservare che, come nell'Ariosto, il Tasso, anch'egli poeta della corte estense, riprende l'immagine di un pubblico cortese fremente di desiderio per la rosa, «disiata da mille donzelle e mille amanti», pubblico al quale viene rivolto l'incalzante invito all'amore. Abbiamo qui, a parer mio, una testimonianza che rivela il gusto dei poeti italiani del Cinquecento per la socialità, mentre i francesi (e probabilmente in altre aree), sembrano più propensi alla individualità, come lo dimostra la poesia degli esponenti della Pléiade, per primo il Ronsard. Difatti, questa dimensione scenica/collettiva – confermata dal piglio spavaldo della rosa-diva, quasi attrice –, offusca la possibilità di un tu-per-tu sentimentale tra il poeta e la stessa rosa, ed esclude comunque una qualsiasi forma di interiorità.

Un'altra venatura, propria del Tasso sta nel motivo, qui appena sfiorato, ma spesso ricorrente nella sua opera poetica, del velo e dello svelamento:

«quanto si mostra men tanto è più bella».

Oltre all'accenno al pudore virginale, o magari alla civetteria femminile, mi pare si possa ravvisare pure in questo verso un'espressione tipica dell'eroticismo tassiano, spesso un po' *voyeuristico*: cioè le bellezze intime femminili sono tanto più allettanti quanto sono nascoste: una forma erotica della «dissimulazione onesta».

Ora, proseguendo col nostro metodo analitico, se consideriamo, in un secondo tempo, l'incorniciatura del testo, scopriamo, come nell'Ariosto, ma molto più che nell'Ariosto, *strane ambiguità*. L'inno alla rosa viene cantato («egli cantò»), non da un volgare e buffo Sacripante, ma da uno strano uccello che parla miracolosamente la nostra lingua: una specie di pappagallo, dalle penne variegata. Il fervido invito al libero amore emana quindi da un locutore barocco, naturalmente intonato all'ambiente sensuale e favoloso dei giardini esperidi, e perciò non immune, col suo esotismo pagano, da un simbolismo che rimanda al «tentatore».

D'altronde, questo uccello epicureo è un solista, la cui voce suavisiva e conativa si stacca da un ampio concerto di altri uccelli, i quali «con lascivette note», accompagnate dal mormorio dell'aura, delle onde e delle fronde, invitano a un tripudio d'amore universale. A sua volta, l'invito viene accolto con entusiasmo da tutte le creature della natura, che erompono in un panerotismo voluttuoso – col patrocinio poetico del Petrarca, dal quale il Tasso mutua testualmente un verso chiave: «ogni animal d'amar si riconsiglia»¹⁹. Raramente la poesia del Tasso raggiunse, sia nella

(19) «Tacque; e con corde de gli augelli il coro,
quasi approvando, il canto indi ripiglia.
Raddoppian le colombe i baci loro;
ogni animal d'amar si riconsiglia;

par che la dura quercia, e 'l casto alloro,
e tutta la frondosa ampia famiglia,
par che la terra e l'acque formi e spiri
dolcissimi d'amor sensi e sospiri» (str. 16).

Gerusalemme che nelle liriche d'amore, una così alta e raffinata celebrazione spettacolare della sensualità.

Spettacolo appunto: poiché, a un livello strutturale conglobante, questo concerto, questo inno alla rosa, e l'orgia erotica che segue, sono destinati a una coppia di messaggeri che il capitano generale dei crociati ha mandato in missione nei giardini di Armida per sottrarre Rinaldo agli amplessi della maga pagana. Questo inno appare allora per quello che è: un maleficio destinato a due bravi «voyeurs», per distoglierli dalla loro sacra missione.

Tutto invano, ovviamente! Né il canto soave del pappagallo, per quanto eloquente, né il fascino primaverile e la funzione simbolica della rosa, né il tripudio amoroso di tutto il creato, riusciranno a rimuovere due messi dal loro obbiettivo. Essi passeranno, duri, e strapperanno il paladino cristiano dalle braccia diaboliche di Armida, la quale verrà tragicamente abbandonata.

Ma, allora ci si può chiedere: il *carpe rosam* tassiano è solo un trucco? Un tranello, finalmente sventato? Sì e no, perché dobbiamo fare i conti con la polisemia della poesia e con la fondamentale ambiguità del Tasso: Armida, la maga pagana, personaggio negativo, andava programmaticamente e ideologicamente abbandonata, per la salvezza di Rinaldo e il trionfo dell'esercito cristiano; ma non per tanto ella perde la sua commovente dimensione di donna appassionatamente innamorata. Nello stesso modo, il motivo del *carpe rosam* tassiano risulta, sì, un accorgimento negativo in sede moralistica e, direi, controriformistica. Però esso conserva tutta la sua carica poetico-erotica di aspirazione, insieme fervida e malinconica, del poeta all'amore sentimentale e carnale.

Ambiguità, anzi «duplicità», profondamente ancorate nella tempra poetica e psicologica del Tasso, ma suggeritegli pure dal clima del doppio registro, consueto in quei tempi del nicodemismo, dell'«uomo discreto» (Graciàn), della «dissimulazione onesta»²⁰.

*

E con ciò? Il mio discorso intertestuale e metatestuale sul *carpe rosam* potrebbe avere una sua validità più che tematica, metodologica, e prestarsi ad altri ragionamenti paralleli su altri motivi consimili. In questa mia indagine, muovendo da un esempio puntuale, ho tentato appunto di mostrare che, sull'originalità dei migliori poeti del Cinquecento, «il secolo dell'imitazione», incidono non tanto l'*inventio*, quanto la *dispositio* e l'*elocutio*, non tanto l'ossequio ai modelli quanto la contaminazione dei motivi e la combinatoria delle immagini e degli stili, non tanto il materiale quanto la forma (per dirla con Aristotele) e la «situazione». Il petrarchismo – troppo spesso disprezzato per la sua presunta sterilità – e la tradizione cortese in generale, sia essa volgare o neolatina, costituiscono, si sa, un linguaggio comune, un insieme di codici, una *koinè* poetica che appartiene a tutta la società letteraria del Rinascimento; e a ragione si è potuto qualificarlo «una pratica della comunicazione sociale» (A. Quondam). Ora è ovvio che ogni poeta, per poco ispirato che sia, attinge a questo armamentario di lemmi, motivi, immagini, simboli e idee, un ricco materiale col quale egli erige il suo edificio personale: cioè con i propri ritmi, stili, intessitura linguistica e sintattica, e soprattutto con l'ispirazione individuale tratta dal retaggio collettivo e

(20) Il motivo del *carpe rosam* prosegue naturalmente la sua carriera in Italia e altrove dopo il Tasso. Lo ritroviamo per esempio nel *Pastor Fido* del Guarini. Però esso consiste spesso in una parafrasi

prolissa delle strofe ronsardiane e tassiane, con una specifica leggiadria madrigalesca, molto piacevole, ma senza molta sensibilità reale.

dalla propria esperienza letteraria e affettiva. Perciò, se si consideri il petrarchismo non come un'ampia mole culturale, passiva e statica, ma come un *humus*, dotato di un suo potenziale lievito dinamico e generativo, allora si rende maggiormente giustizia, in sede di creatività poetica, sia al ceppo e al tronco comune, che ai fiori che sbocciano, ai frutti che maturano all'estremità dei diversi rami.

ADELIN CHARLES FIORATO