

# Dialogoi

rivista di studi comparatistici  
anno III/2016

anno III/2016 Dialogoi rivista di studi comparatistici

ARACNE

ISSN 2420-9856

ISBN 978-88-548-9844-8



30,00 euro

# DIALOGOI

rivista di studi comparatistici

anno 3 /2016



DIALOGOI  
Rivista di Studi comparatistici  
anno 3/2016



In collaborazione con il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi Roma Tre

*Direttore editoriale*

Giuseppe Grilli  
Università degli Studi Roma Tre

*Direttore responsabile*

Nicola Palladino  
Seconda Università degli Studi di Napoli

*Comitato scientifico internazionale*

VICTORIA CIRLOT  
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

GABRIEL MOSHE ROSENBAUM  
Università Ebraica di Gerusalemme

JOCELYN WOGAN-BROWNE  
Fordham University, New York

VERNER EGERLAND  
Lunds Universitet, Svezia

PATRICIA STABLEIN GILLIES  
University of Essex

PAOLO TORTONESE  
Université Paris III

*Comitato editoriale*

Fausta Antonucci, Corrado Bologna, Maria Del Sapia, Paola Faini, Dora Faraci, Francesco Fiorentino, Mara Frascarelli, Giuliano Lancioni, Stefania Nuccorini, Salvador Pippa, Aurelio Principato, Chiara Romagnoli.

*Editore*

Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.gioacchinoonoratieditore.it](http://www.gioacchinoonoratieditore.it)  
[info@gioacchinoonoratieditore.it](mailto:info@gioacchinoonoratieditore.it)

via Sotto le mura, 54  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2016

ISBN 978-88-548-9844-8  
ISSN 2420-9856

# **Modernità senza moderni Moderni senza modernità**

Monografico a cura di Giuseppe Grilli



# Indice

## 9 Introduzione

- 15 “Cosa sappiamo veramente del linguaggio?”. Paul de Man vindice della modernità  
FRANCESCA PAGANO
- 25 Traducir el *Quijote* al italiano. Tradicionalidad y actualidad de los refranes  
MARIA LALICATA
- 41 Il labirinto del verso  
FAUSTO PELLECCIA
- 53 Collecting memories. Objects and Nostalgia in Bruce Chatwin and Jonathan Safran Foer  
PAOLA DI GENNARO
- 69 Zu einer modernen Emanzipationsgeschichte der Spätromantik von Bettina und Gisela von Arnim  
UTE WEIDENHILLER
- 83 Romanticisme i viatge. Verdaguer “a la porta d'un altre món”  
ENRIC BOU
- 103 Futurismos / Futurismo  
DANIELE CORSI
- 129 Fedra moderna y postmoderna entre Unamuno y Llorenç Villalonga  
NANCY DE BENEDETTO
- 141 Federico Garcia Lorca: un *Poeta* in equilibrio tra antico e moderno  
NICOLA PALLADINO
- 155 La lingua come personaggio: emblema di Modernità in Ángel Vázquez  
DANIELA NATALE

- 165 La letteratura come visione: introduzione a  
Mircea Cărtărescu  
GIOVANNI BITETTO
- 175 The Precariousness of Spectatorship in  
Punchdrunk's *The Drowned Man*  
JOSÉ RAMÓN PRADO-PÉREZ
- 189 Pere Gimferrer al llindar  
GIUSEPPE GRILLI

## **Varia comparata**

- 199 “Cogliam d'amor la rosa”. Variazioni della  
modernità nella poesia spagnola e altrove  
MARIA CRISTINA ASSUMMA
- 239 Andrej Belyj e il modernismo nella letteratura  
russa. Il sismografo del tempo.  
ELENA CATRISTELLI
- 253 Il populismo come antologia  
GABRIELE D'ARIENZO

## 275 **Recensioni**

### **Testi**

- 309 Una trecentesca serie proverbiale. *Tal par con passi  
lenti*  
ANDREA GIANNETTI

## "COGLIAM D'AMOR LA ROSA" VARIAZIONI DELLA MODERNITÀ NELLA POESIA SPAGNOLA E ALTROVE

MARIA CRISTINA ASSUMMA

Cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando  
esser si puote riamato amando.  
(TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVI, 15)

Cominciamo così, con i versi di un poeta italiano. Che tanto la globalizzazione con le sue spinte prossimizzanti non è un'esclusiva della postmodernità, lo sono solo i suoi mezzi, giunti a segnare il tempo di una mobilità virtuale. È indubbio che la tecnica contemporanea sia la tecnica del lontano, basti pensare che l'avverbio greco "tele", componente prefissale delle parole tele-fono, tele-visione, tele-matica, ecc., vuole dire, appunto, "lontano". Venendo verso di noi, la lontananza appare oggi perduta, così come omologata l'identità e il molteplice ridotto a monocultura (con l'inevitabile controcanto dei micronazionalismi di difesa, della febbre identitaria delle piccole patrie). Ma la circolazione intraeuropea di certi motivi poetici imparenta da sempre le tradizioni nazionali, coinvolgendole in una rete di scambi il più delle volte redditizi. Basti pensare, nel Medioevo, all'internazionalizzazione del canone dell'amor cortese per via di quel veicolo globalizzante che erano i trovatori, poeti-musici itineranti. E uno dei motivi più maneggiati dai poeti occidentali, particolarmente efflorescente nell'ambito delle coordinate filosofiche rinascimentali, e cioè la fugacità della vita con l'annesso motivo del *carpe diem*, proprio nella rosa trova il suo simbolo privilegiato.

Tale sarebbe, dunque, una delle prioritarie valenze simboliche della rosa: non solo la pienezza della vita – modulata in un insieme di sub-motivi, quali la gioventù, la bellezza (in specie femminile, come dice una *greguería*: "Cuando una mujer chupa un pétalo de rosa se da un beso a sí misma"), la sensualità, l'erotismo, la passione (è, del resto, il fiore tinto dal sangue di Venere secondo un



racconto mitologico di tradizione greco-romana studiato da Poliziano nei *Miscellanea* e ripreso da Lorenzo de' Medici nel sonetto CXIV) –, ma la pienezza fugace, a sua volta modulata in un insieme di sub-motivi, *in primis* la forza dissolvente del tempo, che fa dell'uomo un perenne esule sul piano esistenziale, continuamente in transito dallo ieri al domani attraverso la passerella evanescente dell'oggi, come insegna Lorenzo de' Medici:

Nostro solo è quel poco ch'è presente,  
né il passato o il futuro è il nostro tempo:  
un non è più, e l'altro è ancora niente.  
Cogli la rosa, o ninfa, or ch'è 'l bel tempo.  
(*Corinto*)

Ecco dunque che, nella sua accezione di "rosa mutabilis", il nostro simbolo, saturo com'è di morte, è iscrivibile in un campo semantico tutt'altro che positivo. Ma prima di addentrarci in esso annusiamo – l'approccio olfattivo non stonerà in una dissertazione sulla rosa – il primo elemento del binomio terminologico indicato "pienezza fugace", principiando con un suo motivo satellitare, la beltà. "Rosa", diceva il Marino nell'*Adone*,

tu tien d'ogni beltà le palme prime,  
sopra il vulgo de' fior donna sublime.

Invertendo i termini del campo metaforico – non la "donna sublime" come metafora della bellezza della rosa, ma la rosa come metafora della bellezza muliebre –, ci sovviene tosto Angelica, in occasione della cui, sconvolgente, apparizione presso la corte di Francia sembrava una "rosa de verzieri" (*Orlando innamorato*, I). Ma ancor più tosto ci sovviene la "Fresca rosa novella" con la quale Cavalcanti apostrofa la creatura angelicata alla quale osa rivolgere la sua "disianza", giustificato dal fatto «ché solo Amor mi forza / contra cui non val forza né misura»<sup>1</sup>. E ci sovviene

1 A proposito della dilogia che vede nell'amore un sentimento che "forza" contro il quale non c'è "forza" che tenga, leggiamo ora Jorge Manrique, il quale amplifica la ridondanza della medesima dilogia affiancandole la figura retorica della *derivatio*, applicata allo stesso lessema "forza" (*fuerza/fuerte/forzosa*) nonché al lessema "porfia" (*porfia/porfiosa*), entrambi peraltro coinvolti in un chiasmo, il ché consente di constatare, non solo il manierismo a cui dà vita il canone cortese ove la *imitatio* prevale sull'originalità, ma anche quanto indiscreto possa essere il compiacimento concettista di Manrique: «Es amor fuerza tan fuerte / que fuerza toda razón, / una fuerza de tal suerte / que todo el seso convierte / en su fuerza y afición; / una porfia forzosa / que no se puede vencer, / cuya fuerza porfiosa / hazemos más poderosa / queriéndonos defender».

pure la «Rosa fresca aulentissima» con la quale Cielo d'Alcamo, parodiando quel canone, apostrofa l'interlocutrice del suo contrasto, una popolana portatrice di una concezione dell'amore tutt'altro che cortese (la trasfigurazione comica di questa popolana in Madonna potrebbe ricordarci Aldonza Lorenzo, se non fosse che il suo pretendente, digiuno della credulità chisciottesca, è ben lungi dal ritenerla una Dulcinea).

Di questa “giullarata” e del suo autore (a quanto pare chiamato, assai meno aulicamente, Ciullo anziché Cielo) Dario Fo rivendica l'origine popolare, avversandosi a quei truffatori dell'esegesi che sono Dante, Croce, De Sanctis e D'Ovidio e allineandosi a Toschi e a De Bartholomeis. A sostegno della consanguineità della rosa fresca aulentissima con la poesia popolare il nostro giullare moderno adduce il suo simbolismo erotico. In verità, è facile pensare che un così abile, sebbene irridente, maneggiatore dell'abecedario cortese, quale dimostra di essere Cielo/Ciullo, avesse una formazione culturale “alta” (se non proprio l'estrazione sociale), pur considerando la trasversalità colta/popolare di certi motivi poetici, anzitutto quello della rosa. La quale, se nel sostanziale platonismo dell'amore cortese (e lo diciamo con buona pace di Whinnom) appare disgiunta da uno smaccato simbolismo erotico, arriva certamente a possederlo nell'ambito della lirica popolare, ove però tale simbolismo è di tipo vagineo piuttosto che fallico (come vuole Fo nella sua lettura ‘irregolare’ della “rosa fresca aulentissima”), anche quando a “cogliere la rosa”, o a “desiderarla”, sia il soggetto femminile (proprio come nel nostro contrasto, ove, oh rosa, sono le donne che “[...] ti desiano / pulzelle e maritate”). Ecco una delle tante *coplas* popolari spagnole dedicate al motivo de ‘la rosa coger’:

Yo m'iva, mi mare,  
las rrosas coger,  
hallé mis amores  
dentro en el vergel.  
(Frenk, 2003, n. 308B)

Ed ecco il commento di Margit Frenk: “*La rosa coger*: otro símbolo antiquísimo y universal que, convertido en cliché, pierde mil veces su original sentido. La rosa es la doncellez (o la doncella misma); el hombre la ‘corta’ (desflora la planta), o la muchacha se la ofrece; menos directamente, la muchacha corta flores para darlas a su amigo” (1984, p. 70).

La fanciulla, insomma, nel tagliare, cogliere o sfogliare la rosa offre la sua verginità, risultando (termine canta)

‘deflorata’. E del resto, proprio mediante la rosa il canto nuziale gitano, la *alboreá*, allude al rito della ‘deflorazione’ della sposa ad opera di donne anziane con lo scopo di comprovarne la verginità, testimoniata ai presenti dalle tracce di sangue su un *pañuelo* esposto alla loro vista:

En un verde prado  
tendí mi pañuelo  
salieron tres rosas  
como tres luceros.

La rosa colta è, palesemente, la verginità perduta nelle parole dell’uomo che soffre per il suo perduto amore in questa rima di Torquato Tasso:

Amor, colei che verginella amai  
doman credo veder novella sposa,  
simil, se non m’inganno, a colta rosa  
che spieghi il seno aperto a’ cadì rai.

Dite, ora, cosa si vede in trasparenza nella *Rosa purpurea* di Herman Hesse se non il fiottare del sangue a seguito della ‘deflorazione’. Dopo il primo accoppiamento avvolto dal braccio oscuro di una calma e calda notte, il ‘tu’ femminile scrolla dal suo grembo i petali di una rossa, matura, rosa purpurea:

Ti avevo cantato una  
canzone.  
Tu tacevi. La tua destra  
tendeva  
con dita stanche una  
grande,  
rossa, matura rosa  
purpurea.

E sopra di noi con estraneo  
fulgore  
si alzò la mite notte d’estate,  
aperta nel suo meraviglioso  
splendore,  
la prima notte che noi  
godemmo.

Salì e piegò il braccio  
oscuro  
intorno a noi ed era così  
calma e calda.  
E dal tuo grembo silenziosa  
scrollasti  
i petali di una rosa  
purpurea.

Il simbolismo erotico del motivo del raccogliere la rosa si evidenzia a maggior ragione nella serie *romanceril* e nella serie lirica popolare dedicate alla festa di San Giovanni, ove la rosa e, più in generale, il regno vegetale nel suo momento di rinnovamento ciclico – da maggio a san Giovanni – sono il veicolo simbolico privilegiato della pienezza vitale e conseguentemente della pulsione sensuale. Chi, tra gli altri, mette in risalto tale simbolismo è Caro Baroja: “El lado poético de la costumbre se basa siempre en que se creía que las plantas y hierbas de San Juan, además de tener propiedades profilácticas y medicinales, disfrutaban de efectos amorosos” (1983, p. 204). Qualche esempio:

La mañana de san Juan, mozas,  
vamos a coger rosas.  
[Frenk, 2003, n. 1243A]

A coger el trévol, damas,  
la mañana de san Joan,  
a coger el trévol, damas,  
que después no avrá lugar.  
[Frenk, 2003, n. 1245]

La mañana de san Juan  
las flores flocererán.  
[Frenk, 2003, n. 1241]

In un mio precedente studio (Assumma, 2013) sostenevo che uno dei caratteri differenziali della letteratura spagnola sia il popolarismo, intendendo con questo termine l’ispirazione popolare del poeta colto, intento in un continuo e mutuo commercio di temi e stilemi col poeta popolare. Temi e stilemi suscettibili di essere intertestualizzati, mimetizzati, ricreati e glossati sia nei fenomeni di ascesa (letterarizzazione della poesia popolare) sia nei fenomeni di discesa (folklorizzazione della poesia colta). Entrambi i suddetti fenomeni dimostrano, se non l’unità dello spazio letterario spagnolo, almeno l’interazione tra i suoi differenti livelli, portatrice di un assai proficuo sincretismo espressivo. In Spagna – sostenevo, dunque – la polarità assiologica colto/popolare va di pari passo con una, esteticamente assai profittevole, indelimitazione.

Orbene, l’affermazione nell’ambito della cultura egemonica della prospettiva alterocentrica rappresentata dalla cultura subalterna è testimoniata dal fare poetico, non di miseri mestieranti relegati in qualche anfratto della storia letteraria, ma delle cime creative di tutte le epoche. Ed ecco che quella “siringa llena de viento popular”

che è Lope de Vega (la definizione è di Baltasar Gracián) non manca di inserirsi in una dinamica transtestuale (sia inter-testuale sia iper-testuale) con il folklore letterario anche grazie alla rimasticazione, nei suoi versi e nella sua drammaturgia, del motivo della festa di san Giovanni. Ci limitiamo a riferire alcuni luoghi testuali ove tale motivo appare associato alla rosa:

La mañana de san Juan, mozas,  
vamos a cojer rosas.  
Pues que tan clara amanece  
vamos a coger rosas  
y todo el campo florece  
vamos a coger rosas  
aquí hay verbena olorosa  
vamos a coger rosas.  
La mañana de san Juan, mozas,  
vamos a cojer rosas.  
Adonde cantan las aves  
vamos a coger rosas  
y corren fuentes suaves  
vamos a coger rosas  
aquí convida la sombra  
vamos a coger rosas.  
La mañana de san Juan, mozas,  
vamos a cojer rosas.  
(*La hermosura aborrecida*, II)

En la noche de San Juan,  
cuando todos se alborotan  
por gozar de aquel rocío  
que a veces sirve de aljófár,  
fuimos a una huerta mía,  
los dos en una carroza,  
y en ella vimos (¡ay, triste!)  
un bello escuadrón de hermosas,  
coronadas las cabezas  
de claveles y rosas.  
(*Los amigos enojados y verdadera amisad*, I)

Ed ecco, ora, sorprendentemente levarsi dal coro dei poeti popolaristi la voce del neoclassico Meléndez Valdés, in virtù, tra l'altro, del *romance* *La mañana de San Juan*, a sua volta ipertesto della serie di *romances* e canti tradizionali ispirati alla celebrazione del solstizio d'estate (24 giugno):

Mañanita de San Juan  
por el prado de la aldea  
a celebrarla se salen  
pastores y zagalejas.

[...]  
 Unos de trébol y flores  
 y misteriosa verbena  
 sus cándidas sienes ciñen,  
 matizan sus rubias trenzas.

[...]  
 Aquél deshojando rosas  
 en el seno se las echas,  
 y aquél en el suyo guarda  
 las que a su nariz acercan.

[...]  
 Este día más hermoso  
 parece que da a la tierra  
 más rica luz y a las flores  
 alegría y vida nueva.

[...]²

Tale riuso del motivo popolare dell'esplosione dell'amore nel giorno in cui culminano i rituali della fertilità – motivo che nelle 'rosas deshojadas' trova come di consueto uno dei suoi simboli privilegiati – svolge una funzione contrastiva rispetto allo stato d'animo di un pastore abbandonato, che patisce il 'disfavor' della sua amata:

Y entre tantos regocicos  
 un pastor a quien las nuevas  
 de su dulce bien faltaban  
 cantó angustiado esta letra:  
 Ya no hay, zagales, amor,  
 que lo acabara el olvido.  
 Nada de Fili he sabido  
 y tiemblo su disfavor;  
 ausente estoy, fui querido:  
 ¡ved si es justo mi dolor!  
 También yo un tiempo dichoso  
 cual ora os gozáis me vi,  
 y en mi embeleso amoroso  
 alegre canté y reí

2      Preciso, tra parentesi, che non deve sorprendere la presenza di un *romance*, e per di più dotato di un retrogusto popolarista, nella produzione dell'autore del *panfleto Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares, por dañosos a las costumbres públicas* (1798). Non dovrebbe sorprendere dacché in questa sede Meléndez Valdés non intraprende una crociata contro i *romances* tradizionali, che anzi ritiene atti a insegnare la storia e la morale intrattenendo con utilità, ma contro i "romanzones" venduti dai ciechi che, dedicati alle imprese di guappi e contrabbandieri, "corrompen el espíritu y el corazón". Insomma, il nostro sa distinguere tra i *romances* volgari, che trovano in lui un indefesso contraddittore, e quelli tradizionali, che trovano in lui un sicuro sostenitore.

a par de mi dueño hermoso.

Después que dejé su lado  
perdí la dicha y el gusto;  
y hoy con más grave cuidado,  
al ver su silencio injusto,  
sólo exclamo desolado:  
Ya no hay, zagales, amor,  
que lo acabara el olvido.  
Nada de Fili he sabido  
y tiemblo su disfavor;  
ausente estoy, fui querido:  
¡ved si es justo mi dolor!

Una funzione analoga possiede il riferimento alla 'mañana de san Juan' nel seguente *villancico* popolare glossato da Lope de Vega, nel quale il soggetto poetico si rifiuta di raccogliere l'"erba amorosa", la verbena, e la "encarnada rosa", dato il dileguarsi del suo amore:

*Ya no cogeré verbena,  
la mañana de San Juan,  
pues mis amores se van.*

Ya no cogeré verbena,  
que era la hierba amorosa,  
ni con la incarnada rosa  
pondré la blanca azucena.  
Prados de tristeza y pena  
sus espinos me darán,  
pues mis amores se van.

*Ya no cogeré verbena,  
la mañana de San Juan,  
pues mis amores se van.*  
(*La burgalesa de Lerma*, III)

In quest'altra *copla* glossata da Gil Vicente (*Auto dos quatro tempos*), l'allusione erotica risiede, non nella recisione della rosa, ma nel suo sbocciare in un giardino, tradizionale luogo privilegiato dell'incontro amoroso, ove il nostro fiore si coniuga a un altro simbolo erotico, questa volta maschile: l'usignolo. L'impazienza del soggetto poetico di recarsi nel giardino ove nasce la rosa non dà adito a dubbi circa il significato secondo "tabuizzato" (direbbe Ortega y Gasset) dall'elusione metaforica:

En la huerta nace la rosa  
quíerome ir allá  
por mirar al ruyseñor,  
como cantavá.  
(Frenk, 2003, n. 8)

Altrove questo significato metaforico appare ancora più esplicito in virtù dell'associazione della rosa con il simbolo fallico per eccellenza, il vento. L'«aire recio» que «deshoja» la rosa o il fiore è un *topos* della lirica popolare, come in questi esempi:

Una rosa en un rosá  
Gasta mucha fantesía;  
Biene 'r viento y la desoja  
¡Ya 'stá la rosa perdía!  
(Rodríguez Marín, 1951, IV, n. 6864)

Florida estaba la rosa,  
que o viento le volvía la folla.  
(Frenk, 2001, n. 345)

No vayas solita al campo  
Cuando sopla el aire recio;  
Porque las niñas son flores  
Que hasta las deshoja el viento.  
(Rodríguez Marín, 1951, IV, n. 6144)

Assai articolata è la virilizzazione del vento nel canzoniere popolare castigliano, ove campeggia, inoltre, il motivo del vento satiro che solleva le vesti della fanciulla, svelando le parti occulte del suo corpo:

Levantóse un viento  
que de la mar salía,  
y alzóme las faldas;  
de la mi camisa  
(Alín, 1991, n. 369).

Un mal ventecillo,  
loquillo con mis faldas.  
¡Tira allá, mal viento,  
que me las alzas!  
(Alín, 1991, n. 565).

Il motivo del vento satiro, che notoriamente affonda le sue radici nella mitologia classica (si pensi al ratto di Orizia ad opera di Borea), unitamente al motivo della rosa viene ripreso da uno degli alfiери del popolarismo, García Lorca, nel cui *romance Preciosa y el aire* il vento-maschio perseguita la ragazza gitana con una spada rovente e smania di sollevarle le vesti affinché lei possa dischiudere tra le sue mani la rosa azzurra del suo ventre:

Su luna de pergamino  
Preciosa tocando viene.



Al verla se ha levantado  
 el viento, que nunca duerme.  
 San Cristobalón desnudo,  
 lleno de lenguas celestes,  
 mira a la niña tocando  
 una dulce gaita ausente.

Niña, deja que levante  
 tu vestido para verte.  
 Abre en mis dedos antiguos  
 la rosa azul de tu vientre.  
 Preciosa tira el pandero  
 y corre sin detenerse.  
 El viento-hombrón la persigue  
 con una espada caliente.  
 [...]  
 ¡Preciosa, corre, Preciosa  
 que te coge el viento verde!  
 ¡Preciosa, corre, Preciosa!  
 ¡Míralo por dónde viene!  
 Sátiro de estrellas bajas  
 con sus lenguas relucientes.  
 (*Romancero gitano*)

Dunque, rosa recisa, rosa raccolta, rosa 'deshojada'. In Trilussa colpisce, invece, la sua suzione: "C'è un'ape che si posa su un bottone di rosa: lo succhia e se ne va... Tutto sommato, la felicità è una piccola cosa".

La rosa non colta protetta dalle spine simboleggia, viceversa, l'amata inaccessibile, la verginità integra. *Le Roman de la Rose* docet, come anche, in ambito favolistico, *Rosa-spina*. E non può sfuggire la "Candida rosa nata in dure spine" del sonetto petrarchesco *L'aura che l'verde lauro e l'aureo crine* o "La verginella è simile alla rosa" dell'*Orlando furioso* (canto I, 42-43), ove così tanto Ariosto si mostra memore del *Carmen nuptiale* di Catullo:

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 innamorate  
 amano averne e seni e tempie ornate.  
 Ma non 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.

E così il Marino nell'*Adone*, rivolgendosi alla "Rosa riso d'amor":

Turba d'aure vezzosa e lusinghiera  
 ti corteggia dintorno e ti seconda  
 e di guardie pungenti armata schiera  
 ti difende per tutto e ti circonda.

Altrove l'azione esercitata dalle spine non rappresenta un'auspicabile protezione, piuttosto trafittura e frustrazione: sia dello stesso soggetto poetico figurato dalla rosa spinosa (più spesso femminile, ma anche maschile) sia del suo amante. In questo sonetto di Francisco de Rioja l'io imparenta la propria 'morte in vita' per l'assenza della luce della persona amata a quella di una rosa che, prigioniera di foglie e spine, appassisce anzitempo per mancanza della luce solare:

Lánguida flor de Venus, que, escondida  
 Yaces, y en triste sombra y tenebrosa  
 Verte impiden la faz de sol hermosa  
 Hojas y espinas de que estás ceñida,  
 Y ellas el puro lustre y la vistosa  
 Púrpura, en que apuntar te vi teñida,  
 Te arrebatan, y á par la dulce vida  
 Del verdor que descubre, ardiente rosa;  
 Igual es, mustia flor, tu mal al mío:  
 Que si nieve tu frente descolora,  
 Por no sentir el vivo rayo ardiente;  
 Á mí en profunda obscuridad y frío  
 Hielo también de muerte me colora:  
 ¡La ausencia de mi Luz resplandeciente!

Al di là dei motivi del 'raccolgere', 'tagliare', 'disfogliare' o 'succhiare', la rosa gronda di erotismo in virtù della sua forma e del suo colore rosso, allusivo del sangue (abbiamo già menzionato il mito della rosa tinta dal sangue di Venere) e per estensione della passione. Per Saba:

Molti sono i color ai quali l'arte  
 varia il tuo incanto o la natura. In me,  
 come il mare è turchino, esisti solo,  
 per il pensiero a cui ti sposo, rossa.  
 (*Variazioni sulla rosa*)

Ma la rosa gronda di erotismo anche in virtù del suo odore. L'implicazione olfattiva non se la lascia scappare Henry Miller: "Si può mai ricordare l'amore? È come evocare un profumo di rose in una cantina. Puoi richiamare l'immagine di una rosa, non il suo profumo". A fronte della relatività percettiva degli odori, che alcuni scienziati spiegano geneticamente mediante un aminoacido che modifica il messaggio trasmesso al cervello dai ricettori olfattivi, sorprende che alcuni di essi godano di una portata universale e atemporale, *in primis* quello della rosa,

non a caso da sempre al vertice delle preferenze dei maestri profumieri. Questa universalità della fragranza della rosa risiede, certo, nel suo ipnotico potere olfattivo, ma forse anche nell'evocazione del significato erotico al quale la rosa è simbolicamente associata. Sicché, se la fragranza è uno degli elementi su cui si fonda il simbolismo erotico della rosa, tale simbolismo è uno degli elementi su cui si fonda l'elevato consenso della sua fragranza. Come dire, cultura e natura si alleano.

Ma, dice Henry Louis Mencken, "un idealista è uno che, scoprendo che una rosa ha un profumo migliore di un cavolo, conclude che farà anche un brodo migliore". E, come si è visto, "non c'è rosa senza spine", sebbene, come vuole Schopenhauer, vi siano parecchie spine senza rose. Né la forma, né il profumo né la bellezza garantiscono l'univoco inserimento in un campo simbolico positivo della rosa, anche associata al disamore e alla morte. Ma quanta potenza sensuale nell'eruzione di rose sanguigne, odorifere, rugiadose che, rampanti, si avvinghiano ovunque, lungo muri e pilastri e cancelli e giardini, virulente come ferite su seni impuri. È Zanzotto che parla:

Rose ai pilastri, rose lungo i muri  
e dentro i vasi, da per tutto rose  
che sbocciano fiammanti e sanguinose  
come ferite sopra i seni impuri.

Rose thee dai bei labri immaturi  
dalle fini ceramiche untuose,  
rose di siepe, rose rugiadose  
avvinghiate ai cancelli e ai vecchi muri.

Eruzione di rose nei giardini,  
di rive sanguinose ed odorose,  
vive e rampanti per la mia ringhiera.

Rose e rose nei miei vasi murrini  
rose odorose, rose sanguinose  
rosee bocche della primavera!  
(*Rose ai pilastri*)

La vita fugge e non s'arresta un'ora  
e la morte vien dietro a gran giornate  
e le cose presenti e le passate  
mi danno guerra, e le future ancora.  
(Petrarca, sonetto 272)

Come illustra la metafora del cammino, anzi della corsa, la morte non è sentita come forza esterna e *finis vitae*, ma come potenza che cresce velocemente dentro di noi,

iscritta in noi come destinazione. Supremo complice del cammino della vita in direzione della morte, il vampiro Cronos, con il suo angoscioso sfilare delle ore, divora gli uomini, la cui vita è un'atroce cavalcata dell'Oggi e dello Ieri: nel passato, cimitero di ore, è destinato a sprofondare il futuro attraverso i ponti dell'oggi. "El ruido del reloj es que os está cavando la fosa", direbbe, e dice, quel buon-tempone di Gómez de la Serna, per il quale "si vivir no fuese morir, ¡qué hermoso sería vivir!".

Com'è a tutti noto, la tensione della vita verso la morte, meta di tutto il creato, trova poeticamente uno dei suoi simboli privilegiati nella rosa, fiore effimero per eccellenza: mai come nel suo caso, dallo stato di infiorescenza alla marcescenza passa un fiat. Un simbolismo che, gareggiando in Spagna con quello, parimenti accreditato, del fiume<sup>3</sup> e non sfuggendo all'onniscienza sapienziale delle *greguerías* ("Las rosas amarillas nacen con el pañuelo en la nariz, y al primer estornudos se deshacen"), conosce un imperituro rigoglio, per lo meno a partire dalla sua cristallizzazione nell'elegia *De rosis nascentibus* attribuita ad Ausonio. Per non indugiare, ecco subito il caso emblematico di *Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores* di Federico García Lorca. Il tema della piece, il passare del tempo, si avvale infatti del veicolo simbolico della 'rosa mutabile', contenuto in un *romance* che ricorre a mo' di leit-motiv nei tre atti in forme variamente modulate: alla versione del I atto (ipotesto), della quale si hanno due ricorrenze invariate, seguono tre varianti nel secondo atto e altre due varianti nel terzo atto:

3 Non resistiamo alla tentazione di citare i meravigliosi versi di Jorge Manrique, scaturigine di tale simbolismo: "Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar, / que es el morir".

## I atto (2 ricorrenze)

Cuando se abre en la mañana,  
roja como sangre está.  
El rocío no la toca  
poque se teme quemar.  
Abierta en el mediodía  
es dura como el coral.  
El sol se asoma a los vidrios  
para verla relumbrar.  
Cuando en las ramas empiezan  
los pájaros a cantar  
y se desmaya la tarde  
en las violetas del mar,  
se pone blanca, con blanco  
de una mejilla de sal;  
y cuando toca la noche  
blando cuerno de metal  
y las estrellas avanzan  
mientras los aires se van,  
en la raya de lo oscuro,  
se comienza a deshojar.

## II atto (I variante)

Abierta estaba la rosa  
con la luz de la mañana;  
tan roja de sangre tierna,  
que el rocío se alejaba;  
tan caliente sobre el tallo, que  
la brisa se quemaba;  
¡tan alta!, ¡cómo reluce!  
¡Abierta estaba!

## II atto (II variante)

Abierta estaba la rosa,  
pero la tarde llegaba,  
y un rumor de nieve triste  
le fue pesando las ramas;  
cuando la sombra volvía,  
cuando el ruiseñor cantaba,  
como una muerta de pena,  
se puso transida y blanca;  
y cuando la noche, grande  
cuerno de metal sonaba  
y los vientos enlazados  
dormían en la montaña  
se deshojó suspirando  
por los cristales del alba.

## II atto (III variante)

Abierta en el mediodía,  
es roja como el coral.  
El sol asoma a los vidrios  
para verla relumbrar.  
Blanca como la paloma,  
como la risa del mar;  
blanca como el blanco frío  
de una mejilla de sal.

## III atto (I variante)

Cuando se abre en la mañana  
roja como sangre está.  
La tarde la pone blanca  
con blanco de espuma y sal.  
Y cuando llega la noche  
se comienza a deshojar.

## III atto (II variante)

Y cuando llega la noche  
se comienza a deshojar.

La versione del I atto si struttura in tre parti sostanzialmente equilibrate: la prima, di otto versi, è dedicata alla fase rigogliosa della rosa, associata al giorno e al colore rosso; la seconda, di sei versi, è dedicata all'appassire della rosa, associata al tramonto e al colore bianco; la terza, di sei versi, è dedicata alla defogliazione, associata alla notte e a 'lo oscuro'. Il *romance* della 'rosa mutabile' costituisce una breve allegoria della traiettoria esistenziale della protagonista (il cui nome, non casualmente, è Rosita), la cui

lunga attesa dell'amato la vede sfiorire impedendole l'unica forma di vita, consistente nel "fluir con el tiempo, seguirlo en su carrera, fundirse totalmente con el minuto que pasa y no vuelve..." (Berenguer Carisomo, 1969, p. 149). Una traiettoria esistenziale che, in apertura della *pièce*, viene così anticipata per via della condensazione poetica del *romance*.

La prima variante del III atto non è altro che una riduzione di questa versione, rispetto alla quale l'unica sostanziale novità è costituita dal termine 'espuma' come elemento qualificativo del 'blanco'. Rimane, così, fondamentalmente inalterata la letteralità dell'ipotesto e anche la proporzione tra le parti (due versi per ciascuna fase simbolica). Collocata alla fine della *pièce*, questa replica 'in scala' funge da sintesi della sintesi dell'intera vicenda, il cui epilogo amaro è scandito dalla seconda variante del III atto, che isola l'immagine notturna della defogliazione compiendo un'ulteriore sottrazione.

Alla trasformazione puramente quantitativa apportata da queste due 'miniature', si giustappone la trasformazione qualitativa apportata dalle varianti del II atto, meno asservite sia alla letteralità sia alla struttura dell'ipotesto. In questi casi, la trasformazione consiste, infatti, nell'inserimento di nuove immagini e nello sbilanciamento delle proporzioni tramite interventi riduttivi di alcune parti e ampliativi di altre, sulla scorta di una riscrittura dotata di un significativo livello di alterazione, funzionale al nuovo contesto di enunciazione.

La prima variante del II atto si concentra unicamente sulla parte iniziale dell'allegoria, alla quale apporta come principale variazione la sua proiezione nel passato: "Abierta *estaba* la rosa". La rosa "roja" e "caliente", infatti, non rappresenta più la condizione esistenziale della protagonista, già volta verso il declino.

Nella seconda variante del II atto, la considerevole amputazione di questa stessa parte dell'allegoria è motivata dal suo già dichiarato anacronismo. Dei suoi otto versi, non ne sopravvive che uno, il cui tempo verbale continua ad essere, significativamente, il passato. Specchio dell'attuale condizione di Rosita è, piuttosto, la seconda parte dell'allegoria, che qui, ampliata di un verso, si alimenta dei simboli della neve e dell'ombra, i quali, assenti nella versione del I atto, amplificano il messaggio infausto. A questo più ricco discorso allusivo, in chiave simbolica, si aggiunge poi un discorso diretto tramite l'esplicita menzione della 'pena' e della 'morte'. La terza parte dell'allegoria rimane inalterata dal punto di vista del numero dei

versi, ma ammette una variazione volta a sviluppare l'immagine della stasi del vento ("y los vientos enlazados / dormían en la montaña" vs "mientras los aires se van"), a detrimento dell'immagine dell'avanzare delle stelle. L'incidenza di questo rifacimento sul contenuto del *romance* consiste, dunque, nel sottolineare l'"inattualità" della sua prima parte e la triste "attualità" della sua seconda parte, mentre rimane sostanzialmente inalterata la prefigurazione di ciò che è da venire, che nella terza variante del II atto è invece espunta. Come si vede, grazie alla sua modularità il *romance* rivive in versioni di volta in volta funzionali al contesto narrativo che le accoglie.

Certo è che la rosa e, più in generale, i fiori come simbolo della caducità della vita vantano una rigogliosa genealogia in ambito sia colto sia popolare. Rimanendo all'interno delle coordinate generazionali di Lorca potremmo citare *La muerte de la rosa* di Jorge Guillén oppure *El sol, la rosa, el niño* del più giovane Miguel Hernández, ove campeggia l'equivalenza tra la rosa, "flor de un día", il sole, figura del moto in forza della sua parabola quotidiana, e la vita umana, la cui caducità risulta ancora più brutale allorché la fine si dà al suo inizio: l'infanzia. Spostandoci in ambito popolare, così affine all'estetica lorchiana, ecco una *copla* asturiana:

Siempre viva te diré,  
pero no rosa de olor:  
que la rosa se marchita  
y la siempre viva no.  
(Francisco Rodríguez Marín, 1882, p. 15)

Si veda ora questo sonetto di Lope de Vega:

Rosa gentil, que al alba de la humana  
belleza eres imagen, ¿qué pretendes,  
que sobre verdes esmeraldas tiendes  
tu mano de coral teñida en grana?  
Si cetro, si laurel, si ser tirana  
de tantos ojos, que en tu cárcel prendes,  
¡cuán en vano solícita defiendes  
reino que ha de durar una mañana!  
Rinde la vanidad que al sol se atreve,  
oh cometa de abril, tan presto oscura,  
que, puesto que tu vivo ardor te mueve,  
el ejemplo de tantas te asegura  
que quien ha de tener vida tan breve  
no ha de tener en tanto su hermosura.  
(*Rimas sacras*)

Parimenti Calderón:

Estas, que fueron pompa y alegría,  
 despertando al albor de la mañana,  
 a la tarde serán lástima vana,  
 durmiendo en brazos de la noche fría.  
 Este matiz, que al cielo desafía,  
 iris listado de oro, nieve y grana,  
 será escarmiento de la vida humana.  
 ¡Tanto se emprende en término de un día!  
 A florecer las rosas madrugaron,  
 y para envejecerse florecieron:  
 cuna y sepulcro en un botón hallaron.  
 Tales los hombres sus fortunas vieron:  
 en un día nacieron y espiraron;  
 que pasados los siglos, horas fueron.  
 (*El príncipe constante*, II, XIV)

### e Sor Juana Inés de la Cruz:

Rosa divina que en gentil cultura  
 eres, con tu fragante sutileza,  
 magisterio purpúreo en la belleza,  
 enseñanza nevada a la hermosura.  
 Amago de la humana arquitectura,  
 ejemplo de la vana sutileza,  
 en cuyo ser unió naturaleza  
 la cuna alegre y triste sepultura.  
 ¡Cuán altiva en tu pompa, presumida,  
 soberbia, el riesgo de morir desdeñas,  
 y luego, desmayada y encogida,  
 de tu caduco ser das mustias señas,  
 conque con docta muerte y necia vida,  
 viviendo engañas y muriendo enseñas!

Permanendo nella latitudine del barocco, si potrebbe anche leggere la silva *A la rosa* di Francisco de Rioja, il sonetto di Bartolomé Leonardo de Argensola “Clóris, este rosal que, libre o rudo”, oppure il sonetto di Góngora *A una rosa*, ove la vita/rosa, recisa dal giardiniere sadico che è il tempo, non è altro che gestazione della morte:

Ayer naciste y morirás mañana.  
 Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?  
 ¿Para vivir tan poco estás lucida,  
 y para no ser nada estás lozana?  
 Si te engañó su hermosura vana,  
 bien presto la verás desvanecida,  
 porque en tu hermosura está escondida  
 la ocasión de morir muerte temprana.  
 Cuando te corte la robusta mano,  
 ley de la agricultura permitida,  
 grosero aliento acabará tu suerte.  
 No salgas, que te aguarda algún tirano;  
 dilata tu nacer para tu vida,  
 que anticipas tu ser para tu muerte.



Se nascere è cominciare a morire, morire è "desnacer", dice una *greguería*. Il pessimismo esistenziale del Góngora di questo sonetto è lo stesso del Góngora del *romance Del palacio de la primavera*:

Las flores a las personas  
ciertos ejemplos les den,  
que puede ser yermo hoy  
lo que fue jardín ayer.

Un pessimismo esistenziale che Azorín (2005) elude, nel suo commento del suddetto sonetto, sulla scorta dell'annoso escamotage di disaggregare dall'interminabile corrente del tempo l'istante fuggitivo, alato, "flor maravillosa [...] de la *pretéríta* eternidad". Com'è noto, il momento apicale di questo ethos è segnato dai poeti rinascimentali, i quali gareggiano nell'uso e nell'abuso del motivo del *tempus fugit* e della sua concrezione figurale nella rosa mutabile, la cui risposta suole consistere, appunto, nella ripresa del motivo oraziano del *carpe diem* (*Odi*, I, XI, 8), soprattutto nella fattispecie ausoniana del *conlige, virgo, rosas*, chiusa didascalica del già citato *De rosis nascentibus*, che vale la pena, ora, leggere per intero:

Era primavera e il giorno, ricomparso, spirava nel mattino color d'oro una brezza pungente ma piacevole. Un'aria frizzante aveva preceduto i due cavalli di Eos, invitando a prevenire un giorno che si annunciava foriero di caldo. Andavo vagando tra aiuole irrigue attraverso crocicchi squadrati, desideroso di ritemprarmi alle prime ore del giorno. Vidi (allora) dense stille di brina pendere lungo fili d'erba piegati o sospese in cima agli ortaggi, e tondeggianti gocce giocare con le ampie foglie... Vidi distese di rose lussureggianti come a Paestum stillare rugiada al sorgere del nuovo Lucifero. Solitaria biancheggiava sui brinati cespugli qualche gemma, destinata a stemperarsi alle prime luci del giorno. Saresti stato incerto se fosse l'Aurora a prendere il rosso alle rose o fosse piuttosto lei a darlo, e se fosse il giorno appena sorto a bagnare i fiori. Una la rugiada ad entrambi, uno il colore, uno il mattino; infatti dell'astro e del fiore è signora, ad un tempo, Venere. Forse è medesimo anche il profumo; ma mentre quello dell'astro si disperde più in alto, nell'aria, quello della rosa più da vicino si spande. La signora di Pafo, regina insieme dell'astro e del fiore, di un solo unico colore vuole che sia a loro il vestito.

Era giunto il momento in cui i germogli delle rose, fiorendo, si aprivano ognuno con analoghe movenze. Questa è ancora tutta verde, chiusa nel suo stretto cappuccio di petali; questa è appena segnata da una sottile striatura di rosso porpora; questa mostra i superbi splendori della cima del bocciolo, liberando l'estrema punta porporina. Quella i veli in alto raccolti schiudeva, già pronta a quasi pavoneggiarsi del numero dei suoi petali. Ed ecco che subito rivelò la gloria del ridente calice, mostrando, ivi racchiusi, fitti semi color croco. Questa,

che or ora aveva brillato con tutto il rosso fuoco della chioma, caduti i petali, rimane senza più colore. Stupito assistevo alla rapida opera distruttrice del tempo che fugge veloce: le rose, mentre sbocciano, sono già invecchiate. Ecco, mentre parlo è caduta la rosseggiante corolla di una rosa purpurea e la terra, coperta di rosso, sfavilla. Tanti aspetti, tante fioriture e così vari mutamenti un sol giorno schiude; lo stesso giorno tutto conclude.

Un lamento innalziamo, o Natura, perché di così breve durata è il rigoglio dei fiori: subito rapisci i doni che hai appena mostrato. Quanto dura un giorno tanto dura la vita delle rose: ancor giovani la vecchiaia le aggredisce. Il rosso astro di Venere che al mattino scorse la rosa mentre nasceva, ritornando a tarda sera, l'ha vista già vecchia. Ma è bene: ché, pur destinata a morire nel giro di pochi giorni, dandosi il cambio (con altra), prolunga essa stessa la sua stagione di vita.

Cogli, o vergine, le rose, finché nuovo è il fiore e nuova la tua giovinezza, e ricordati che allo stesso modo si affretta la tua vita (trad. Giovanni Cupaiuolo).

Solo apparentemente gioioso per il suo invito al godimento della vita, il motivo del *carpe rosam* sottende una percezione del mondo *sub specie mortalitatis*, alla quale si dà una soluzione anticristiana. Il tentativo di opporsi all'inarrestabile nastro trasportatore che è il tempo assolutizzando l'attimo fuggente implica, infatti, il presentismo immanentista dell'*hic et nunc*, che esclude la continuità oltremondana della vita in vista di un'escatologia della trascendenza. Non esclude, però, la continuità intramondana della vita in vista di un'escatologia dell'immanenza, la cui possibile via è ravvisata nella rigenerazione della materia dopo la morte, che annulla il tempo rendendolo reversibile. La rosa, infatti, "[...] pur destinata a morire nel giro di pochi giorni, dandosi il cambio (con altra) prolunga essa stessa la sua stagione di vita" (in Cupaiuolo, 1992, p. 176). Il legame allegorico rosa-*virgo* ci autorizza ad alludere, altresì, alla procreazione, che consente all'essere umano di perdurare nel 'domani' dischiuso dai figli. Permanenza dell'io nel corpo dell'altro, la procreazione è ciò che di immortale può toccare a un mortale. Tutto ciò che è mortale si preserva, dice Platone, "non già per il fatto di essere completamente identico per sempre, come avviene al divino, ma perché ciò che se ne va ed invecchia lascia dietro di sé qualcos'altro di giovane" (1982, pp. 77-78).

Insomma, il *carpe rosam*, se non ignora la prospettiva dell'immortalità per via delle suddette forze immanenti al cosmo, ignora l'orizzonte cristiano del *vivir perdurable*, la prospettiva del destino ultraterreno dell'uomo, la promessa della vita, quella vera, non qui e non ora, ma nell'oltremondo post-mortem. Ma, più che l'implicito postulato di

vuoto metafisico, è la gelosia della vita espressa dal *carpe diem* che sconvolge lo schema cristiano, per il quale essa è solo l'anticamera dell'eternità. In termini equivalenti, è l'ossessione della morte espressa dal *carpe diem* che sconvolge lo schema cristiano, per il quale essa, lungi dall'essere percepita come annientamento, irreversibile 'mai più', è la desiderabile soglia dell'eternità. La grande consolazione dell'*ethos* religioso risiede nella negazione del carattere definitivo della morte, giacché in essa la vita non è tolta, ma trasformata. Un'ossessione, quella della morte, che, senza abbandonare la via dell'agnosticismo, avrebbe potuto trarre sollievo dalla stessa lezione di Epicuro: "[...] quando ci siamo noi non c'è la morte, e quando c'è la morte noi non siamo più" (*Epistola a Meneceo*).

La canonizzazione del motivo del *conlige, virgo, rosas* con la sua prospettiva immanentista non sorprende in un'epoca, il Rinascimento, dotata di una visione sostanzialmente antropocentrica e secolarizzata (e lo diciamo con buona pace di quel revisionismo – si legga Le Goff – che, fautore di nuove frontiere nella periodizzazione della storia, prolunga il Medioevo fino all'Illuminismo, negando che il Rinascimento abbia segnato una discontinuità ideologica e si sia costituito, così, come il momento inaugurale della modernità, pur con tutti i fenomeni regressivi che è possibile attribuirgli). Una canonizzazione che si inverte in gran parte nella forma dell'ipertestualità, detto secondo il modello ermeneutico e tassonomico di Gerarde Genette (1997). E cioè, tra i testi che partecipano di tale motivo non si stabilisce una relazione semplicemente intertestuale: non si limitano, cioè, a un gioco di rimandi allusivi o citazionali a partire da uno statuto testuale autonomo<sup>4</sup>. Tra di essi si stabilisce, piuttosto, una relazione genetica, che implica, oltre al tema, l'orchestrazione del testo. E sebbene ogni riscrittura – o testo di secondo grado o ipertesto – possa rimaneggiare ampiamente la sua fonte – o ipotesto – fino a raggiungere un livello di emancipazione considerevole, la trasformazione implica necessariamente una derivazione<sup>5</sup>. Sempre Genette insegna che l'ipertestualità è uno dei

4 È il caso, per esempio, di Fray Luis de León, che cita (e traduce) il *conlige, virgo, rosas* in *Exposición del libro de Job* (cap. 38), ed è il caso di Juan de Mal Lara, che a sua volta lo cita (e traduce) in *Philosophia Vulgar* (f. 93).

5 Ulteriore è, evidentemente, la fattispecie della traduzione, che comporta il massimo di derivazione e il minimo di trasformazione. Si tratta, infatti, di una trasformazione solo linguistica dell'ipotesto, sul cui senso non intende statutariamente intervenire, benché libera e/o parziale. Per questi motivi non ci occupiamo in questa sede delle traduzioni di Ausonio: quella, libera, ad opera di Fernando de Herrera, contenuta nelle *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*; quella,

meccanismi di funzionamento del sistema letterario; la caratteristica nel nostro caso, in vero tutt'altro che esclusiva, è che la relazione ipertestuale non si limita a stabilirsi tra due testi, generandosi piuttosto una catena riscritturale, o meglio più catene riscritturali a partire da ipotesti che si costituiscono come varianti strutturali, come diverse tipologie testuali, del *conlige, virgo, rosas*. Orbene, della seriale filiazione letteraria che più direttamente facciamo risalire all'archetipo di Ausonio partecipa l'autore di "Quant'è bella giovinezza / che si fugge tuttavia!", il quale invita ad essere lieti poiché "del doman non v'è certezza". Ma di Lorenzo de' Medici riprendiamo ora, non la *Canzona di Bacco*, quanto il già citato poemetto in terzine dantesche *Corinto* (1486):

[...]

L'altra mattina in un mio picciol orto  
andavo, e il sol surgente co' sua rai  
apparìa già, non ch'io il vedesse scorto.  
Sonvi piantati dentro alcun'rosai,  
ai qual' rivolsi le mia vaghe ciglie,  
per quel che visto no avevo mai.  
Eranvi rose candide e vermiglie:  
alcuna a foglia a foglia al sol si spiega;  
stretta prima, poi par s'apra e scompiglie:  
altra più giovinetta si dislega  
a pena dalla boccia: eravi ancora  
chi le sue chiuse foglie all'aire 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.  
Nostro solo è quel poco ch'è presente,  
ne 'l passato o il futuro è nostro tempo:  
un non è più, e l'altro è ancor niente.  
Cogli, la rosa, o ninfa, or ch'è 'l bel tempo.  
(vv. 163-190)

Il Rinascimento francese propina la *Ode à Cassandre* (1553) di Pierre de Ronsard:

---

più rigorosa sebbene incompleta, ad opera di Francisco Cascales, contenuta in *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia* (1621); quella, liberrima e amplificata, di Antonio Bastidas, contenuta in *Ramillete de varias flores poéticas, recogidas y cultivadas en los primeros Abriles de sus años* di Xacinto de Evia (1675); quella, più fedele e completa, ad opera di Juan Ignacio González del Castillo, contenuta in *Pasatiempos juveniles* (1795); quella, libera e limitata all'ultimo distico, di Agustín de Salazar y Torres, contenuta, insieme ad altre "Traducciones latinas", in *Cythara de Apolo* (1681).

Mignonne, allons voir si la rose  
 qui ce matin avait déclose  
 sa robe de pourpre au soleil,  
 a point perdu cette vesprée  
 les plis de sa robe pourprée,  
 et son teint au vôtre pareil.  
 Las! voyez comme en peu d'espace,  
 Mignonne, elle a dessus place,  
 Las! Las! ses beautés laissé choir!  
 Ô vraiment marâtre Nature,  
 puisqu'une telle fleur ne dure  
 que du matin jusques au soir!  
 Donc, si vous me croyez, mignonne,  
 tandis que votre âge fleuronne  
 en sa plus verte nouveauté,  
 cueillez, cueillez votre jeunesse:  
 comme à cette fleur la vieillesse  
 fera ternir votre beauté.

Rileggiamo ora per esteso il già citato Torquato Tasso del XVI canto della *Gerusalemme liberata* (1575):

[...]  
 In lieto aspetto il giardin si aperse  
 [...]  
 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 desiata innanti  
 fu da mille donzelle e mille amanti.

Così trapassa al trapassar d'un giorno  
 della vita mortale il fiore, e 'l verde:  
 né perché faccia indietro April ritorno,  
 si rinfiora ella mai, nè si rinverde.  
 Cogliam la rosa in sul mattino adorno  
 di questo dì, chè tosto il seren perde:  
 cogliam d'Amor la rosa: amiamo or quando  
 esser si puote riamato amando.

Orbene, tra questi tre ipertesti il più prossimo all'ipotesto ausoniano è quello di Lorenzo de' Medici, che ne riproduce la struttura in tutti i suoi segmenti e nelle loro dimensioni. E cioè, un primo segmento descrittivo, comprensivo di due subsegmenti: la passeggiata del soggetto poetico nel giardino all'alba; l'esaltazione della bellezza delle rose e la descrizione dei loro diversi stadi di fioritura (qui invertita: si risale dalla rosa fiorita al bocciolo chiuso per poi passare allo sfiorire). E un secondo seg-

mento riflessivo, comprensivo di altri due subsegmenti: la lamentazione per la caducità delle rose (qui inclusiva di una considerazione fuor di metafora sulle dimensioni del tempo), che segna un'inversione di tono rispetto all'idillio introdotto nell'*overture* dalla rappresentazione di un *locus amoenus*; l'esortazione a coglierle prima del loro rapido sfiorire, parimenti rivolta a un'interlocutrice diretta (lì una fanciulla, qui una 'ninfa'), così da personalizzare la *lectio*.

Nella riscrittura di Ronsard si ripete la stessa struttura, sebbene per compressione. Infatti, al motivo prologale della passeggiata segue una parte descrittiva contratta e un'altrettanto contratta lamentazione, che tuttavia non tralascia l'apostrofe ausoniana alla natura, qui gravata dall'epiteto 'matrigna'. Ugualmente in posizione epilogale è ubicata la morale, che non manca di rivolgersi a un'interlocutrice diretta (*mignonne*), già invocata in posizione incipitaria. Si attenua l'inversione di tono, dato che è da subito annunciata la sfioritura della rosa (alla quale corrisponde la connotazione serale anziché mattutina della passeggiata), che occupa quasi tutta la, pur ridotta, parte descrittiva.

Torquato Tasso rispetta parimenti lo schema ausoniano con alcuni elementi di maggiore approssimazione rispetto al poeta francese (il secondo subsegmento della prima parte ripristina la descrizione dei diversi stadi di maturazione della rosa, ridando corpo al contrasto tra il tono idillico iniziale e quello elegiaco finale) e alcuni altri di maggiore emancipazione (il venir meno di un'interlocutrice diretta e dell'invocazione alla natura matrigna; la morale fuor di metafora negli ultimi due, efficacissimi, versi).

Il motivo della rigenerazione ciclica della materia come possibile via per la continuità intramondana della vita, che Ausonio accoglie attenuando il sostanziale pessimismo antropologico sotteso al *conlige, virgo, rosas*, viene amputato da De' Medici e da Ronsard e riaccolto da Torquato Tasso, ma per essere negato: "né perché faccia indietro April ritorno, / si rinfiora ella mai, né si rinverde" (e qui riecheggia il Catullo del *Carme V*: "I giorni possono terminare e ritornare; / noi, quando una buona volta finirà questa breve luce, / dobbiamo dormire un'unica notte eterna")<sup>6</sup>. Sia l'escissione sia la negazione di tale motivo

6 A proposito dell'eterno ritorno, un'estensione moderna di tale motivo la rintracciamo in Ada Negri, nella cui penna il nostro fiore è riusato per l'ennesima volta come immagine della *Fine*: qui il grado zero del colore e del suono caratterizzano la condizione della rosa che, bianca, si disfoglia nel silenzio, solitaria e inesorabile nel suo sfiorire fino a ridursi a un gambo spoglio. A cortocircuitare

contribuiscono ad amplificare il tenore sostanzialmente pessimistico del messaggio al di là del suo vitalismo, configurandosi come operazioni trasformazionali qualitative, cioè con ripercussioni contenutistiche, che si affiancano a operazioni trasformazionali puramente quantitative, cioè con incidenza sulle sole dimensioni, come nel caso della miniaturizzazione di singole parti.

La *Ballata delle rose* di Angelo Poliziano ripete gli stessi segmenti narrativi: la passeggiata in un *locus amoenus*, la descrizione della bellezza dei fiori e in particolare delle rose con i loro effetti inebrianti, la constatazione della loro caducità, l'invito a godere:

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino  
di mezzo maggio in un verde giardino.  
Erano intorno violette e gigli  
fra l'erba verde, e vaghi fior novelli,  
azzurri, gialli, candidi e vermigli:  
ond'io porsi la mano a còr di quelli  
per adornare e mie biondi capelli,  
e cinger di grillanda el vago crino.  
Ma poi ch'i' ebbi pien di fiori un lembo,  
vidi le rose, e non pur d'un colore;  
io colsi allor per empier tutto el grembo,  
perch'era sì soave el loro odore  
che tutto mi senti' destar el core  
di dolce voglia e d'un piacer divino.  
I' posi mente quelle rose allora:  
mai non vi potrei dir quanto eron belle!  
Quale scoppiava dalla boccia ancora  
quale eron un po' passe e qual novelle.  
Amor mi disse allor: "Va' co' di quelle  
che più vedi fiorire in sullo spino".  
Quando la rosa ogni sua foglia spande,  
quando è più bella, quando è più gradita,  
allora è buona a mettere in ghirlande,  
prima che suo bellezza sia fuggita.  
Sì che, fanciulle, mentre è più fiorita,  
cogliàn la bella rosa del giardino.

La novità è, qui, il soggetto poetico femminile. Ciò depriva l'esortazione al piacere rivolto a un 'tu' donna di

---

questa inesorabile immagine di morte stampata nello sguardo del soggetto poetico vi è la salvifica inconsapevolezza della rosa, che non sa di morire, e la consolatoria speranza di un prodigiso eterno ritorno: "La rosa bianca, sola in una coppa / di vetro, nel silenzio si disfoglia / e non sa di morire e ch'io la guardo / morire. Uno dopo l'altro si distaccano / i petali; ma intatti, immacolati, / un presso l'altro con un tocco lieve / posano, e stanno: attenti, se un prodigio / li risollevi o li ridoni, ancora / vivi, candidi ancora, al gambo spoglio".

ogni possibile tornaconto personale da parte del soggetto poetico, ancor più sospetto laddove questo 'tu' si singolarizza, perdendo il carattere generico e impersonale del plurale.

Nel solco di questa stirpe poetica si colloca, con un certo margine di autonomia, il sonetto di Calderón *¿Ves esa rosa que tan bella y pura...?* (*Antes que todo es mi dama*, I), mentre con *Mentre che l'auro crin* Bernardo Tasso inaugura una neofiliazione in virtù di un diverso arrangemento testuale, ove tutto il discorso è rivolto a un allocutore femminile, o singolare ('tu') o plurale ('voi'), che, finché 'in fiore', viene esortato a godere della vita, dato che *tempus edax rerum*:

Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno  
all'ampia fronte con leggiadro errore;  
mentre che di vermiglio e bel colore  
vi fa la primavera il volto adorno;  
mentre che v'apre il ciel il più chiaro il giorno,  
cogliete, o giovinette, il vago fiore  
de' vostri più dolci anni, e con amore  
state sovente in lieto e bel soggiorno.  
Verrà poi 'l verno, che di bianca neve  
suol i poggi vestir, coprir la rosa,  
e le piagge tornar aride e meste.  
Cogliete ah stolte il fior; ah siate preste  
che fugaci son l'ore e 'l tempo lieve,  
e veloce alla fine corre ogni cosa.

Ecco, ora, il sonetto XXIII di Garcilaso, secondo la versione trascritta da Herrera nelle sue *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (*Ga per comodità*):

En tanto que de rosa y de açucena  
se muestra la color en vuestro gesto,  
i que vuestro mirar ardiente, onesto,  
enciende al corazón i lo refrena;  
y en tanto qu'el cabello, qu' en la vena  
del oro s' escogió, con buelo presto,  
por el hermoso cuello, blanco, enhiesto,  
el viento mueve, esparze i desordena:  
coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto, antes qu' el tiempo airado  
cubra de nieve la hermosa cumbre.  
Marchitará la rosa el viento helado,  
todo lo mudará la edad ligera  
por no hacer mudança en su costumbre.

La struttura è la stessa e stessi sono alcuni motivi, sebbene in Garcilaso appaiano diversamente declinati, per estensione e inversione della prima parte contenente



il *dum* ausoniano e per contrazione della seconda parte contenente la *lectio*. Le prime due quartine, infatti, sono interamente occupate dalle modulazioni del motivo 'finché dura la giovinezza', caratterizzata dalla dicotomia passione/innocenza rappresentata sul piano simbolico dalla coppia floreale rosa/azucena e rafforzata sul piano aggettivale – *ardiente/honesto* – nonché verbale – *enciende/refrena*. L'incarnato della giovane donna è rappresentato, non già da un indicatore cromatico diretto (l'aggettivo di colore) come avviene in Tasso, ma più efficacemente dall'indicatore cromatico indiretto 'rosa', che così richiama in posizione esordiale la metafora che in posizione epilogale contiene l'esortazione epicurea, creando una cornice. A tale scopo è anche funzionale l'anticipazione del motivo dell'incarnato/rosa e la posposizione del motivo della chioma muliebre scompigliata dal vento, che passa qui ad occupare la seconda quartina, tutta incentrata così su una variazione del primo elemento della dicotomia passione/innocenza. Sottinteso in Tasso in quell'ondeggiare della chioma con leggiadro errore, il vento che scompiglia i capelli è un altro elemento dotato tradizionalmente di un simbolismo erotico, la cui azione è qui scandita da un'efficacissima progressione verbale, atta a intensificare l'allusione lasciva: "mueve, esparce, desordena".

È solo nella prima terzina ove giunge il verbo principale e con esso l'asse tematico, il *conlige, virgo, rosas*. Il ritmo rapido del secondo verso, in ragione di due *encabalgamientos* e di varie sinalefe, sembra corrispondere alla fuga del tempo 'airado', mentre il rallentamento impresso dalla dialefe al terzo verso gli conferisce l'enfasi richiesta dalla solennità del messaggio. Stesso, tra i due sonetti, è il meccanismo di giustapporre all'esortazione epicurea l'immagine dell'ineluttabile vecchiaia, ugualmente significata simbolicamente dalla neve che imbianca la vetta e della rosa depauperata (lì coperta, qui marcita). Tuttavia, tale immagine giustapposta preferisce in Tasso la forma 'verrà poi' (la vecchiaia) rispetto al garcilasiano 'antes que' (arrivi la vecchiaia). Sia qui che lì l'ultima terzina è una sorta di coda che reitera, dentro e fuor di metafora, l'asse tematico, trasportandolo però su un piano impersonale (finale non gradito a Herrera, che lo giudica, sia nello spagnolo sia nell'italiano, sottotono, 'svenuto', 'casi muerto', nonché dotato di un linguaggio 'plebeyo').

La struttura dei due sonetti è, dunque, sostanzialmente la stessa, sebbene diversamente modulata nelle sue singole parti. In Garcilaso, però, si apprezza una più solida intenzione architettonica data, non solo dal gioco di opposizioni della prima quartina e dalla simmetria della

cornice incentrata sul motivo della rosa, ma anche da una diffusa rete di dilogie sul piano simbolico che imprime un'ambivalenza semantica a uno stesso elemento, in virtù della quale valore e disvalore si mescolano: se nella seconda quartina il vento rappresenta la sensualità, nella seconda terzina esistenza simbolicamente il senso della volatilità nullificante in forza del potere di trascinamento della sua corrente, secondo un'opzione parimenti tradizionale. Il bianco, se nella seconda quartina rappresenta la bellezza innocente della donna, nella seconda terzina, evocato dall'agente cromatico indiretto 'neve', negativizza il suo statuto simbolico rappresentando la vecchiaia. A questa mutazione simbolica corrisponde la mutazione di tutto il creato per opera della legge del tempo, che è l'unica che non muta. Inoltre, alla trimembratura con anafora dell'avverbio di tempo che si osserva in Tasso ('mentre che', 'mentre che', 'mentre che') corrisponde qui una trimembratura con anafora claudicante ('en tanto que', 'y' 'y en tanto que'), che solo apparentemente *desdibuja* la geometria testuale, dato che l'omissione del secondo elemento disegna più nettamente il parallelismo tra gli incipit delle due quartine. Tale operazione, unitamente alla posposizione della frase principale in apertura della prima terzina, appare funzionale, detto in termini musicali, a una scansione della struttura in 'battere' anziché in 'levare' e contribuisce a una più serrato ordine compositivo.

Rientra nel codice del *dum* ausoniano il sonetto 228 (1582) di Góngora (*Go1*, per comodità):

Mientras por competir con tu cabello  
oro bruñido al sol relumbra en vano;  
mientras con menosprecio en medio del llano  
mira tu blanca frente el lilio bello;  
mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano,  
y mientras triunfa con desdén lozano  
del luciente cristal tu gentil cuello,  
goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
no sólo en plata o viola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Tale sonetto, se condivide con Garcilaso la strategia di organizzazione del testo (subordinata temporale 'mientras' —imperativo 'goza' — subordinata temporale 'antes que'), ne amplifica la geometrizzazione attraverso la quadrimembratura della subordinata temporale (con pertinace anafora dell'avverbio di tempo), inserita in un

pur flessibile (cfr. Alatorre, 1990) schema correlativo (cfr. Dámaso Alonso). Un elemento di dissimilazione dalla serie letteraria presa in considerazione è proprio il venir meno della rosa. La recisione della rosa dal corredo lessicale e metaforico di questo sonetto non esclude, tuttavia, che esso permanga nel solco della morale del *conlige, virgo, rosas*, tutta addensata in quel "goza" assai più contundente di qualsiasi 'coged'. Eppure, a incupire il vitalistico ethos pagano di detta morale, insindacabile in Garcilaso, ci pensa l'ultimo verso che, con quel suo insistere sulla forza annullatrice della morte come disfacimento della materia, si renderà atto a sostenere, nei suoi molteplici imitatori, una sterzata ideologica al servizio dell'ascetismo cristiano, con la sua svalutazione del corpo corruttibile in favore dell'anima incorruttibile, destinata, lei sì, a sopravvivere alla decomposizione della carne. Come è stato notato (Alatorre, 1990), questo sonetto fungerebbe da cerniera tra il vitalismo rinascimentale di Garcilaso e il pessimismo post-tridentino di quei testi che ne imitano l'ultimo verso, nei quali finisce per prevalere il messaggio ascetico del *vanitas vanitatum*<sup>7</sup>.

In quest'altro sonetto (1583) di Góngora (*Go2*, per comodità):

Ilustre y hermosísima María,  
mientras se dejan ver a cualquier hora  
en tus mejillas la rosada aurora,  
Febo en tus ojos, y en tu frente el día,  
y mientras con gentil descortesía  
mueve el viento la hebra voladora  
que la Arabia en sus venas atesora  
y el rico Taco en sus arenas cría;  
antes que de la edad Febo eclipsado,  
y el claro día vuelto en noche oscura,

7 Secondo Di Pinto (1987), il pessimismo cristiano controriformista sfolda il vitalismo rinascimentale già all'interno del sonetto di Góngora, che non esita a classificare come un sonetto funebre, ove il *carpe diem* si deforma in *memento mori*. Al di fuori dell'imitazione gongorina, il poeta barocco Fray Jerónimo De San José dà vita a una versione *a lo divino* del tema ausoniano della brevità della rosa/vita, il quale, lungi dal dare adito all'esortazione al godimento del 'qui' e 'ora', sprona alla ricerca dell'eternità nell'oltremondo. Si tratta del sonetto *Fallax gratia et vana pulchritudo*: "Esta que los purpúreos labios bella / hoy desplegó, para reirse al alba, / prestándole arrebol á su luz alba, / fragancia al viento que respira en ella, // herida ya de la mayor centella / de Febo su color apenas salva, / y el que, al nacer, se la rió en su salva, / triste al morir, su carmesíes huella. // ¡Cuán poco, oh rosa de la vida humana, / dura tu flor! pues cuando nace muere, / Y el sol que la hermosea la marchita; // Busca otro prado y aura soberana / donde más sana el sol cuanto más hiere / y dá hermosura eterna é infinita".

huye la aurora del mortal nublado;  
antes que lo que hoy es rubio tesoro  
venza a la blanca nieve su blancura,  
goza, goza el color, la luz, el oro.

si osserva sia l'anteposizione del vocativo nel verso incipitario sia l'anteposizione della seconda subordinata temporale 'antes que' rispetto all'imperativo, che dunque risulta posizionato alla fine del componimento: invocazione + 2 'mientras' nelle 2 quartine + 2 'antes que' nelle due terzine + imperativo.

Nel sonetto (1606) di Cristóbal de Mesa:

En tanto que el color de nieve y grana  
adorna vuestro alegre rostro bello,  
y que el gallardo error del rubio vello  
esmalta vuestra frente soberana;  
y que al fino oro en lustre y gracia gana  
vuestro precioso, lúcido cabello,  
y al marfil deja atrás el gentil cuello  
poniendo en duda o no si sois humana;  
de esa flor, de ese lirio, de esa rosa  
y amena primavera que, florida,  
dulce os promete y grato pasatiempo,  
coged el fruto con la breve vida:  
que la edad pasa y muda toda cosa,  
y todo, al fin, tras sí lo lleva el tiempo.

si osserva, come in *Ga* e in *Go1*, la distribuzione nelle due quartine della subordinata temporale, che si articola, come in *Go1*, in quattro membri ("en tanto que", "y que", "y que", "y") di due versi ciascuno. L'esortazione è parimenti spalmata nelle due terzine, dalle quali, tuttavia, è espunta l'immagine giustapposta della vecchiaia, senza però che venga meno la morale fuor di metafora negli ultimi due versi. Come in *Go1* il verso che introduce l'esortazione si struttura in un'elencazione di termini ("de esa flor, de ese lirio, de esa rosa / primavera"), al di fuori tuttavia di uno schema correlativo.

Per chiudere questa rassegna esemplificativa, si leggano questi versi di un altro poeta del barocco spagnolo, Esteban Manuel de Villegas:

En tanto que el cabello  
resplandeciente y bello  
luce en tu altiva frente  
de cristal transparente,  
y en tu blanca mejilla  
la púrpura que brilla,  
la púrpura que al labio  
no quiso hacerle agravio,

goza tu Abril, Drusila,  
 en esta edad tranquila:  
 coge, coge tu rosa,  
 muchacha desdeñosa,  
 antes que menos viva  
 vejez te lo prohíba.  
 Porque si te rodea  
 y en tí su horror emplea,  
 quizá lo hará de suerte  
 que llegues a no verte,  
 por no verte tan fea.  
 ("Cantilena X", *Eróticas y amatorias*, 1617)

La struttura è quella garcilasiana: una subordinata temporale nei primi otto versi con l'esaltazione della bellezza giovanile, l'esortazione epicurea (nei quattro versi successivi, dal nono al dodicesimo), la contrapposizione dell'immagine della vecchiaia, parimenti introdotta da 'antes que', ma modulata in tono satirico e prolungata fino alla fine del componimento (vv. 13-19), scalzando il *remate* della *lectio*.

Un ulteriore ramo della famiglia del *carpe diem* è rappresentato da un sonetto di Herrera, 1578 (*H*, per comodità):

Oh soberbia i cruel en tu belleza,  
 cuando la no esperada edad forçosa,  
 del oro, qu' aura mueve deleitosa,  
 mude 'n la blanca plata la fineza;  
 i tiña 'l rojo lustre con flaqueza  
 en l' amarilla viola la rosa,  
 i el dulce resplandor de luz hermosa  
 pierda la viva llama i su pureza;  
 dirás (mirando en el cristal luziente  
 otra la imagen tuya): Este desseo  
 ¿por qué no fue 'n 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?

Anche qui per connotare la caduca bellezza femminile si ricorre alla chioma bionda mossa dal vento destinata a imbiancarsi e alla metafora della rosa, il cui 'roxo lustre' è destinato ad essere soppiantato dall' 'amarillo' della viola. E come in Garcilaso la distribuzione della materia è tale da far coincidere con le due quartine la subordinata temporale, parimenti trimembre, e con le due terzine la proposizione principale e l'argomentazione del messaggio. Tuttavia, si osserva l'omissione dell'avverbio di tempo anche nel terzo elemento della trimembratura ('cuando', 'i', 'i'), che del resto non sarebbe più utile a creare un parallelismo tra gli incipit delle due quartine data la

posposizione del primo elemento al secondo verso. Ma, come nota Terracini, la variante più significativa consiste nel fatto che alla fattispecie del *dum* ausoniano (basato su una prospettiva temporale dall'oggi al domani: 'finché sei giovane godi, che inesorabile è la vecchiaia') si sostituisce la fattispecie del *cum* oraziano (basato su una prospettiva temporale dal domani all'oggi: 'quando sarai vecchia, rimpiangerai la giovinezza presente')<sup>8</sup>. E del resto lo stesso Herrera presenta questo suo sonetto come una traduzione dell'*Ode a Ligurinum* di Orazio (*Carmina*, IV, 10), che affianca a quelle di Bembo, di Veniero e di Mocenigo. Una traduzione libera per quanto riguarda la femminilizzazione del destinatario, ma aderente per quanto riguarda l'impianto motivistico, che già in Orazio si caratterizzava per la capigliatura mossa dal vento (della quale si pronostica la caduta, anziché l'incanutimento); per lo spegnersi del colore di rosa purpurea dell'incarnato; per l'autoimmagine prodotta dallo specchio. A detta poi di Pepe Sarno, lo scarto più macroscopico di questo sonetto, non solo rispetto alla serie letteraria cui appartiene Garcilaso, ma rispetto al più generale sistema del *carpe diem*, riguarderebbe il piano contenutistico, dato il venir meno dell'esortazione epicurea: "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*, peludio ai grandi temi del barocco" (1998, p. 402). Eppure, per quanto sottintesa, l'esortazione epicurea ci sembra anche qui l'asse portante del discorso, essendo la 'volontà' di coltivare il 'deseo' ciò che stimolerà il rimpianto, nella vecchiaia, della 'flor primera'. Sicché, se questo sonetto non è propriamente iscrivibile nel ramo genealogico che comprende Bernardo Tasso e Garcilaso, ci appare pur sempre collocabile nella vasta famiglia del *carpe diem*, ove del resto è lo stesso Herrera a collocarlo, come si legge nelle *Anotaciones*. Certo è che tale tema appare qui funzionale alla strategia di un amante disdegnato che nel pronosticare, con l'arrivo della vecchiaia, il rimpianto della donna per le occasioni perdute spera di ottenere le grazie che gli vengono negate, spostando così il discorso da una considerazione oggettiva – l'esortazione a godere genericamente della giovinezza fugace – a una considera-

8 Barahona de Soto coniuga entrambe le strategie di orchestrazione testuale nella XXXIII strofa della *Fábula de Vertumno y Pomona* (1578), rievocazione del racconto contenuto nelle *Metamorfosi* (XIV) di Ovidio: "Mientras la masa de nieve / y de grana un color vivo / le da espíritu y la mueve, / cogé el placer fugitivo, / antes que el tiempo os le lleve. / Y entienda la que es querida / que, después que la rosada / lumbre del rostro despida, / no es ahora tan amada / como será aborrecida".

zione soggettiva (Di Pinto, 1987, p. 73). A tal fine ci appare funzionale il fatto che l'interlocutrice femminile si singolarizzi in un 'tu' che personalizza il discorso.

In questa famiglia è iscrivibile un sonetto di Pierre de Ronsard, contenuto nella raccolta *Sonnets pour Hélène* (1578):

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,  
Assise auprès du feu, dévidant et filant,  
Direz chantant mes vers, en vous émerveillant:  
"Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle".  
Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,  
Déjà sous le labeur à demi sommeillant,  
Qui au bruit de Ronsard ne s'aille réveillant,  
Bénissant votre nom de louange immortelle.  
Je serai sous la terre, et fantôme sans os  
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos;  
Vous serez au foyer une vieille accroupie,  
Regrettant mon amour et votre fier dédain.  
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:  
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

Si aggiunge, qui, un motivo nuovo nella minaccia del poeta, che prevedere il rimpianto della donna per avere disdegnato l'uomo che non solo l'ha amata, ma ha perpetuato la sua bellezza caduca mediante la parola poetica. Lo stesso motivo figura in un sonetto di Torquato Tasso, ove tuttavia non appare verbalizzata l'esortazione al *carpe diem*:

Vedrò da gli anni in mia vendetta ancora  
far di queste bellezze alte rapine,  
vedrò starsi negletto il bianco crine  
ch'ora l'arte e l'etate increspa e 'ndora  
e 'n su le rose ond'ella il viso infiora  
sparger il verno poi nevi e pruine.  
Così 'l fasto e l'orgoglio avrà pur fine  
di costei, ch'odia più chi più l'onora.  
Sol rimarranno allor di sua bellezza  
penitenza e dolor, mirando sparsi  
suoi pregi e farne il tempo a sé trofei.  
E forse fia ch'ov'or mi sdegna e sprezza  
poi brami accolta dentro a' versi miei  
quasi in rogo Fenice rinnovarsi.

La riscrittura del sonetto del Tasso per mano di Francesco de Medrano compie un'ulteriore sterzata sostituendo, al motivo della perpetuazione della bellezza mediante la parola poetica, il motivo della perpetuità del suo amore, sempre ardente nonostante l'oltraggio a cui la vecchiaia sottoporrà la bellezza della donna:

Veré el tiempo tomar de ti, señora,  
por mi venganza, hurtando tu hermosura;  
veré el cabello vuelto en nieve pura,  
que el arte y juventud encrespa y dora.  
Y en vez de rosas, en que tiñe ahora  
tus mejillas la edad, ¡ay! mal segura,  
lirios sucederán en la madura,  
que el pesar quiten y la envidia a Flora.  
Mas, cuando a tu belleza el tiempo ciego  
los filos embotare, y el aliento  
a tu boca hurtare, soberana,  
bullir verás mi herida, arder el fuego,  
que ni muere la llama, calmo el viento,  
ni la herida, embotado el hierro, sana.

In *Imitación de diversos* Fray Luis de León dice:

[...]  
Vivid esquivá y exenta;  
que a mi cuenta  
vos serviréis al amor  
cuando de vuestro dolor  
ninguno quiera hacer cuenta.  
Cuando la dorada cumbre  
fuere de nieve esparcida,  
y las dos luces de vida  
recogieren ya su lumbré:  
cuando la ruga enojosa  
en la hermosa  
frente y cara se mostrare,  
y el tiempo que vuela helare  
esa fresca y linda rosa;  
Cuando os viéredes perdida,  
os perderéis por querer,  
sentiréis que es padecer  
querer y no ser querida.  
Diréis con dolor, Señora,  
cada hora:  
«¡Quién tuviera, ay sin ventura,  
a ahora aquella hermosura  
o antes el amor de ahora!»  
A mil gentes que agraviadas  
tenéis con vuestra porfía,  
dejaréis en aquel día  
alegres y bien vengadas.  
Y por mil partes volando  
publicando  
el amor irá este cuento,  
para aviso y escarmiento  
de quien huye de su bando.  
¡Ay! por Dios, Señora bella,  
mirad por vos, mientras dura  
esa flor graciosa y pura,  
que el no gozalla es perdella,



y pues no menos discreta  
y perfeta  
sois que bella y desdeñosa,  
mirad que ninguna cosa  
hay qué a amor no esté sujeta.  
[...]

L'ammonimento che il soggetto poetico rivolge alla donna sdegnosa contiene ben 6 'cuando' (2 impliciti), che tratteggiano un insieme motivistico - tanto anatomico quanto animico - pienamente partecipe della stereotipizzazione che investe il ritratto poetico della donna sia nel canone del *cum* oraziano sia nel canone dell'*antes que* ausoniano (l'insorgere del dolore, l'imbiancarsi dei capelli biondi, lo spegnersi della luce degli occhi, la comparsa delle rughe sul volto e l'impallidirsi del suo colorito roseo, il sentirsi perduta). A questi 6 segmenti del 'cuando' corrispondono gli altrettanti 6 segmenti della proposizione principale con i quali si porta a compimento l'immagine di quell'inesorabile domani dal quale rimpiangere l'oggi [il preposto 'vos serviréis' e i posposti 'os perderéis', 'sentiréis que es padecer', '(sentiréis que es) querer', 'diréis con dolor', 'dejaréis alegres...']. Nel successivo discorso diretto attribuito ad Amore si ricorre, invece, al *dum* ausoniano, canonicamente seguito dal *carpe florem*, specificato come invito a cedere allo stesso amore, che si autoritrae come forza onnipotente.

All'interno di questo lignaggio poetico, *A Lisis* di Gabriel Bocángel segna un ulteriore slittamento: la donna è ormai vecchia, si è già insediato il 'dopo' della vecchiaia dal quale dolersi per lo spreco del 'prima' della giovinezza. Il *carpe rosam*, dunque, è un'esortazione ormai inutile e la rosa si è eclissata, sebbene Bocángel definisca il suo sonetto imitazione di Ausonio:

Róquete, oh Lisi, que tu edad florida  
gozases antes de esta edad helada;  
despreciaste mi aviso, y, entregada,  
te miro al daño tarde arrepentida.  
En la vejez, que llega no entendida,  
dos daños sientes: que en la edad pasada  
no gozaste beldad desengañada,  
ni gozas hoy la forma pretendida.  
Cuando el remedio fue posible, el daño  
ignoró tu ambición; agora ignoras  
remedio al daño tarde conocido.  
Mas, en memoria del pasado engaño,  
te miraré, gozando en estas horas,  
si lo que quiero, no, lo que he querido

Recisa o non recisa la rosa, la sua fragranza risuona ovunque, inquadrandosi i versi di questi poeti nel sistema del *conlige, virgo, rosas*: dotati come sono di un carattere riscritturale, ci sembra che nell'omettere non eliminino ma sottintendano.

Insomma, il fascio di significati che caratterizza la rosa fa sì che essa funga da motivo chiave di una molteplicità di variazioni poetiche, colte e popolari, alte e basse, eccelse e dozzinali, sacre e profane, serie e facete, caste e oscene, antiche e moderne<sup>9</sup>, di alcune delle quali abbiamo voluto dare contezza, estendendo peraltro il nostro 'ascolto' all'altrove geografico extraspagnolo, in particolare italiano, mossi dalla constatazione della sostanziale unità dello spazio letterario europeo. Ecco a voi, dunque, il nostro, alquanto bizzarro, policromo mazzo di rose, ove, al di là di qualsiasi ordine categoriale (cronologico, nazionale, di genere, ecc.), si affiancano i cantori anonimi della tradizione popolare castigliana antica e moderna, Orazio, Catullo, Ausonio, Cavalcanti, D'Alcamo, de' Medici, Tasso, Garcilaso, Lope de Vega, Góngora, Meléndez Valdés, Hesse, Jiménez, Pascoli, Gómez de la Serna, García Lorca, Trilussa, Saba, ecc.

Infine, considerando la plurisignificanza del simbolismo della rosa, spalmato su una parabola che va dalla pienezza della vita alla morte - giustificando la definizione che di essa dà Lorca: «fiore di Dio e di Lucifero» (*La preghiera delle rose*) - ben venga l'invocazione da parte di Pedro Salinas di una "Rosa pura" (*Largo lamento*), né simbolo né segno, ma solo forma e colore. E ben vengano, anzitutto a nostro stesso danno, i versi di Giorgio Caproni, ugualmente avverso all'ipersemantizzazione che grava sulle tante rose di carta:

Buttate pure via  
ogni opera in versi o in prosa.  
Nessuno è mai riuscito a dire  
cos'è, nella sua essenza, una rosa.  
(*Concessione*)

MARIA CRISTINA ASSUMMA  
IULM

9 Una tale 'fioritura' poetica mosse un erudito della fine dell'Ottocento, Juan Pérez de Guzmán, a compilare un *cancionero* in 2 volumi: *La rosa. Manojó de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX por los poetas de los dos mundos*, M. Tello, Madrid, 1891-1892.

**BIBLIOGRAFIA**

- ALATORRE, Antonio (1990), "Un soneto de Góngora", *Estudios*, 21, pp. 7-34.
- ALÍN, José María (1991), *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid.
- ARIOSTO, Ludovico (1992), *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Carretti, Einaudi, Torino.
- ASSUMMA, Maria Cristina (2007), *La voce del poeta. Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare*, Artemide, Roma.
- , (2013), *Rosa de papel. Una contrahistoria de la literatura española*, Visor, Madrid.
- AZORÍN (2005), *Al margen de los clásicos*, ed. Santiago Riopérez y Milá, Biblioteca Nueva, Madrid.
- BARAHONA DE SOTO, Luis (2003), *Fábulas mitológicas*, ed. Antonio Cruz, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
- BERENGUER Carisomo, Arturo (1969), *Las máscaras de Federico García Lorca*, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- BOCÁNGEL y Unzueta, Gabriel (2004), *Sonetos*, ed. Ramón García González, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
- BOIARDO, Matteo Maria (1995), *Orlando innamorato*, a cura di Riccardo Bruscaagli, Einaudi, Torino.
- CACHO, María Teresa (1988), *Fray Jerónimo De San José. Antología poética*, CEB-IFC, Zaragoza.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997), *El principe constante*, eds. Fernando Cantalapiedra, Alfredo Rodríguez López-Vásquez, Cátedra, Madrid.
- CAPRONI, Giorgio (1998), *L'opera in versi*, ed. Luca Zuliani, Mondadori, Milano.
- CARO BAROJA, Julio (1983), *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Taurus, Madrid.
- CASCALES, Francisco (1777), *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia*, Francisco Benedito, Murcia.
- CATULLO (2007), *Poesie*, a cura di Luca Canali, Giunti, Firenze.
- CAVALCANTI, Guido (1986), *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Einaudi, Torino.
- CRUZ, Juana Inés de la (1951), *Obras completas*, I, *Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica, México.
- CRUZ, Juan de la (2002), *Obras completas*, ed. Lucinio Ruano, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- CUPAIUOLO, Giovanni (1992), *Il "De rosis nascentibus"*, Edizioni dell'Ateneo, 1992, Roma.
- D'ALCAMO, Cielo (1999), *Fresca rosa aulentissima*, in *Antologia della poesia italiana. Duecento*, a cura di Cesare Segre e Carlo Ossola, Einaudi, Torino.
- DI PINTO, Mario (1987), "Mientras por competir con Garcilaso", in Giovanna Calabrò (a cura di), *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, Guida Editori, Napoli, pp. 65-80.

- , (1990), “Altre osservazioni sul sonetto 228 di Góngora”, in Inoria Pepe Sarno (a cura di), *Dialogo. Studi in onore dei Lore Terracini*, Bulzoni Editore, Roma, pp. 207-218.
- EPICURO (1960), *Opere*, a cura di Graziano Arrighetti, Einaudi, Torino, 1970.
- FO, Dario (2001), *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino.
- FRENK, Margit (1984), *Entre folklore y literatura (lírica hispánica antigua)*, El Colegio de México, México.
- , (2001), *Lírica española de tipo popular*, Cátedra, Madrid 2001.
- , (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, UNAM, Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México.
- GARCÍA LORCA, Federico (1999), *Doña rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, a cura di Mario Hernández, Alianza Editorial, Madrid.
- , (2000), *Romancero gitano*, ed. Mario Hernández, Alianza Editorial, Madrid.
- GENETTE, Gérard (1997), *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1995), *Greguerías*, Cátedra, Madrid.
- GÓNGORA, Luis de (1992), *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid.
- , (2000), *Romances*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid.
- GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, Blanca (1938), *Los temas del “Carpe diem” y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Universidad de Barcelona.
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan Ignacio (1914), *Obras completas*, vol. III, RAE, Madrid.
- HERRERA, Fernando de (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, a cura di Inoria Pepe e José María Reyes, Cátedra, Madrid.
- HESSE, Herman (1992), *Poesie romantiche*, a cura di Brunamaria Del Lago Veneri, Newton, Roma.
- LEÓN, Luis de (2008), *Exposición del libro de Job*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
- , (2008), *Poesías*, ed. Javier San José Lera, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé (1974), *Rimas*, ed. José Manuel Blecuá, Espasa-Calpe, Madrid.
- MAL LARA, Juan de (1958), *Filosofía vulgar*, ed. Antonio Vilanova, Seleccionces Bibliófilas, Barcelona.
- MANRIQUE, Jorge (1952), *Obras completas*, ed. Augusto Cortina, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- MARINO, Giovambattista (1976), *L'Adone*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Einaudi, Torino.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1966), *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid.
- MASERA, Mariana (2001), “Que no dormiré sola, non”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Azul, Barcelona.
- MEDICI, Lorenzo de' (1992), *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1992.
- MEDRANO, Francisco de (1988), *Poesía*, ed. Dámaso Alonso, coord.

- María Luisa Cerrón, Cátedra, Madrid.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan (1943), "Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas", in Angel González Palencia, *Entre dos siglos. Estudios literarios*, CSIC, Madrid, pp. 204-209.
- , (2004), *Poesías*, ed. Emilio Palacios Fernández, Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante.
- MESA, Cristóbal de (1991), *Rimas*, ed. Ricardo Senabre, Diputación de Badajoz.
- NEGRI, Ada (1956), *Tutte le opere*, Mondadori, Milano.
- ORAZIO Flacco (1968), *Odi*, a cura di Mario Ramous, Garzanti, Milano.
- PAGNINI, Marcello (1974), *Lingua e musica*, il Mulino, Bologna.
- PEPE SARNO, Inoria (1998), *La negazione del colore: «Oh soberbia y cruel en tu belleza» di Fernando de Herrera*, in Giovanna Calabrò (a cura di), *Signoria di parole. Studi in onore di Mario Di Pinto*, Liguori, Napoli, pp. 393-402.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan (1891-1892), *La rosa. Manojó de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX por los poetas de los dos mundos*, 2 vol., M. Tello, Madrid.
- PETRARCA, FRANCESCO (1958), *Canzoniere, Trionfi, rime varie e una scelta di versi latini*, a cura di Carlo Muscetta e Daniele Ponchiroli, Einaudi, Torino.
- PLATONE, *Simposio*, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 1982, pp. 77-78.
- POLIZIANO, Angelo (1981), *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di Sergio Marconi, Feltrinelli, Milano.
- POZZI, Giovanni, (1974), *La rosa in mano al professore*, Edizioni Universitarie, Friburgo.
- , (1979), "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione", in *Lettere italiane*, XXXI, n. 1, pp. 3-30.
- , (1984), "Temi, topoi, stereotipi", in *Letteratura italiana*, vol. III "Le forme del testo", tomo I "Teoria e poesia", Einaudi, pp. 391-436.
- RIOJA, Francisco de (1984), *Poesía*, ed. Begoña López Bueno, Cátedra, Madrid.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO (1882), *Juan del Pueblo*, Francisco Alvarez y C.<sup>a</sup>, Sevilla.
- , (1951), *Cantos populares españoles*, Atlas, Madrid.
- RONSARD, Pierre de (1993), *Oeuvres complètes*, ed. Jean Cèard, Daniel Ménager, Michel Simonin Nouvelle, Gallimard, Paris.
- SABA, Umberto (1988), *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Mondadori, Milano.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín de (1681), *Cythara de Apolo*, Francisco Sanz, Madrid.
- , Agustín de (2006), *Sonetos*, ed. Ramón García González, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.

- TASSO, Bernardo (1995), *Rime*, a cura di D. Chiodo, 2 voll., Torino, RES, Torino.
- TASSO, Torquato (1979), *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Mondadori, Milano.
- , (1994), *Le rime*, a cura di Bruno Basile, Salerno, Roma.
- TERRACINI, Lore (1987), *Góngora tra il nulla e l'oro (il sonetto "Ilustre y hermosísima María")*, in Giovanna Calabrò (a cura di), *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, Guida Editori, Napoli, pp. 159-174.
- , (1988), "Góngora e i codici del *carpe diem*", in Ead., *I codici del silenzio*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 101-121.
- VEGA, Lope de (1928), *La hermosura aborrecida*, in *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, VI, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, pp. 249-287.
- , (1997), *La burgalesa de Lerma*, in Alberto Blecuia y Guillermo Serés (directores), *Lope de Vega, Comedias*, Milenio, Lleida, 1997 ss. X, 3.
- , (2006) *Rimas sacras*, eds. Antonio Carreño, Antonio Sánchez Jiménez, Vervuert, Madrid.
- , (2009), *Los amigos enojados y verdadera amistad*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
- VILLEGAS, Esteban Manuel (2010), *Las eróticas o Amatorias*, ed. María Angeles Díez Coronado y Emilio Magaña Orúe, Instituto de Estudios riojanos, Logroño.
- WHINNOM, Keit (1981), *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham.
- ZANZOTTO, Andrea (2011), *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Oscar Mondadori, Milano.